

The Freedom Theatre – frihetskamp mot all okkupasjon

*En studie av en kulturinstitusjon i en
flyktningleir på den okkuperte Vestbredden*

Camilla Ødegården Bakken



Masteroppgave ved sosialantropologisk institutt

UNIVERSITETET I OSLO

15.11.2011

The Freedom Theatre – frihetskamp mot all okkupasjon

*En studie av en kulturinstitusjon i en
flyktningleir på den okkuperte Vestbredden*

Camilla Ødegården Bakken



© Camilla Ødegården Bakken

2011

The Freedom Theatre – frihetskamp mot all okkupasjon

Camilla Ødegården Bakken

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: CopyCat, Helsefyr

Sammendrag

Oppgaven er basert på et seks måneders langt feltarbeid ved The Freedom Theatre våren 2009. Teatret ligger i Jenin flyktningleir på den okkuperte Vestbredden. Som bakteppe for alt som foregår på Vestbredden ligger den israelske okkupasjonen av området og blokaden av Gaza. Okkupasjonen og områdets blodige historie preger alt fra mikro- til makronivå. Å yte motstand mot den israelske okkupasjonen er en viktig del av den palestinske identiteten og i flyktningleirene står denne motstandsidentiteten særlig sterkt da håpet om å få returnere "hjem" er flyktningenes motivasjon for å holde ut hverdagens lidelser. Okkupasjon, frihet og frihetskamp er kategorier som verden ordnes ut fra og begreper som inngår i den palestinske diskurs. I denne konteksten er det The Freedom Theater opererer. Teatret tilbyr ulike aktiviteter til områdets barn og unge. Det har en profesjonell treårig skuespillerutdannelse, som produserer egne forestillinger. Teatret viser også palestinske og internasjonale forestillinger og filmer.

Oppgavens overordnede mål er å undersøke hvilken rolle en kulturinstitusjon som et teater kan spille i et samfunn preget av vold, undertrykkelse og langvarig konflikt. Teatret ønsker med sitt arbeid å bidra i det palestinske folkets frihetskamp mot okkupasjonen. Slik blir teatret en arena hvor motstandsidentiteten til dets aktører og brukere kan få spillerom. Teatret som motstandsprosjekt kan påvirke sine aktører. På sin side må teatret manøvrere innenfor de handlingsrammer som det øvrige samfunnet setter, mens det parallelt søker å utfordre disse. I analysen av tre oppsetninger ved teatret viser oppgaven hvordan kulturelle forestillinger kan reproducere kollektive historier, myter og motstandsstrategier, men også søke å redefinere sosiokulturelle kategorier og peke på paradokser i eget samfunn. Oppgavens siste del ser på det faktum at teatret har mer liberale handlingsrammer for kvinnerollen enn det øvrige samfunnet og hva dette innebærer for kvinnene og teatret.

Teatret er et kontroversielt innslag i flyktningleiren og byen. Trusler, arrestasjoner og dødelig vold har rammet teatret. Likevel fortsetter The Freedom Theatre sitt arbeid, med en overbevisning om at deres bidrag til samfunnet og motstandskampen er verdifullt. Denne oppgaven søker å undersøke hva deler av dette bidraget er og hvorfor det for teatrets aktører er verdt å bli ved teatret på tross av motstanden de møter.

Takk til...

Veien frem til ferdig produkt har vært lang og listen over mennesker som har hjulpet og inspirert likeså. Den første takken rettes til Jonatan Stantzack og Johanna Wallin som tok så varmt imot meg på teatret og introduserte meg i flyktningleiren. Deres guide inn i et totalt ukjent samfunn var avgjørende for min forståelse for, og manøvrering i flyktningleiren. Til alle ansatte, studenter og brukere av The Freedom Theatre: takk! Takk for at dere tok så godt imot meg, takk for nysgjerrighet, åpenhet og ærlighet. Videre ønsker jeg å takke andre i Jenin by og i flyktningleiren som gjorde mitt opphold så rikt, fra min arabisklærer til grønnsakshandleren til mine faste taxisjåfører. Takk for all gjestfrihet og for at dere åpnet deres hjem for meg. En stor takk til de internasjonale lærerne som var innom teatret i løpet av min tid der. Selv om vi har fått vårt privatliv tilbake, vil "Freedom Fries" alltid smake best i Jenin!

Den neste takken går til min engasjerte veileder Odd Are Berkaak, som på stødig vis har veiledet meg i ukjent farvann. I tillegg til å sitte med et hav av kunnskap om alt fra ritualer, rastafarier og rock'n roll, har han alltid hatt en underfundig betraktning og et lurt smil på lager. Takk! En stor takk rettes til teatergruppa Kompani Linge for inspirerende besøk og work shop. Mamma, Laila og Kristian: takk for besøk, støtte og korrekturlesing!

Så til to små brødre i flyktningleiren, hvis ansikter og hender jeg så ofte ser for meg. Takk for fine små øyeblikk. Måtte resten av veien dere skal gå bli lettere enn den tøffe starten. Til slutt til deg Juliano: ditt arbeid for barn og unge i leiren og din visjon om en kulturell intifada vil leve videre! Takk!

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	V
Takk til... ..	VII
Forkortelser:.....	X
Kart og bilder:	XI
Kapittel 1. Introduksjon	1
<i>Prolog</i>	<i>1</i>
<i>Tema og problemstilling</i>	<i>2</i>
<i>Oppgavens struktur</i>	<i>2</i>
<i>Kontekstuelle rammer.....</i>	<i>3</i>
Veien til Jenin	3
Jenin	7
Jenin flyktningleir.....	8
The Freedom Theatre	13
<i>Historisk omriss og palestinsk nasjonalisme og identitet i moderne historie</i>	<i>16</i>
<i>Metodiske betraktninger.....</i>	<i>22</i>
Informanter og arenaer for datainnsamling	23
Tilgang.....	27
Språk.....	28
Posisjonering.....	29
Kapittel 2: Teoretisk bakgrunn	31
<i>Teatret, okkupasjon og frihetskamp.....</i>	<i>32</i>
Hegemoni.....	32
Praksisteori.....	34
Motstand	35
Symbolteori.....	37
<i>Performanceteorier</i>	<i>37</i>
<i>Teatret som friarena for kvinnene.....</i>	<i>41</i>
Kapittel 3: Okkupasjon, frihetskamp og teatret som våpen.....	44
<i>Innledning</i>	<i>44</i>
<i>Okkupasjon, frihet og frihetskamp – sentrale begrep i den palestinske diskurs.....</i>	<i>44</i>
Symboler på den okkuperte Vestbredden.....	46
<i>Teatret som våpen i frihetskampen</i>	<i>47</i>
Fra våpen til teater.....	47
The Freedom Theatres frihetskamp	51
Teatrets manøvrering i motstandskampen	53
<i>Teatret som symbol.....</i>	<i>55</i>
Agenten formes av motstandsprosjektet.....	57
<i>Sumud – standhaftighet og utholdenhet</i>	<i>58</i>
<i>Konklusjon.....</i>	<i>62</i>
Kapittel 4: Teatret og forestillinger	64
<i>Innledning</i>	<i>64</i>
<i>Animal Farm</i>	<i>65</i>
<i>Fragments of Palestine.....</i>	<i>69</i>
<i>Barnehageforestillingen.....</i>	<i>74</i>
<i>Konklusjon.....</i>	<i>80</i>
Kapittel 5: Teatret som friarena for kvinnene	83
<i>Innledning</i>	<i>83</i>
<i>Kvinnens rolle i Jenin by og flyktningleir.....</i>	<i>83</i>

Endring i kvinners rolle	88
<i>Teatret og dets kvinner</i>	88
Kvinnenes kjønnsrollemanøvrering	91
<i>Teatrets manøvrering med hensyn til kjønnsroller</i>	94
Teatret utfordrer den hegemoniske ordens kvinnerolle og kjønnskategorier	96
Omgivelsenes reaksjon på teatrets kjønnsrollepolitikk	99
<i>Konklusjon</i>	103
Kapittel 6: Avslutning	106
Litteraturliste	109
Internettreferanser	114

Forkortelser:

Al-Aqsa-brigaden – Fatahs militære fløy

IDF (Israel Defence Forces)

NGO (Non Governmental Organisation)

SIDA (Styrelsen for Internasjonelt Utvecklingssamarbete)

PLO (Palestine Liberation Organization)

PNA (Palestinian National Authority)

UNFPA (United Nations Populations Fund)

UNRWA (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East)

Kart og bilder:

Kart 1: FNs delingsplan fra 1947	XII
Kart 2: Israel og de okkuperte palestinske områdene	XIII
Kart 3: Israel og de okkuperte palestinske områdene med reelt selvstyre.....	XIV
Bilde 1: Klagemuren, med Klippedomen i bakgrunnen. Tunellen er inngangen til Al-Aksa-moskeen og Klippedomen.....	4
Bilde 2: Muren ved Qalandia sjekkpunkt.....	5
Bilde 3: Landskap mellom Ramallah og Jenin.....	6
Bilde 4: Minareten i flyktningleiren lyser grønt en ettermiddag.....	9
Bilde 5: Flyktningleiren sett fra vestsiden.....	11
Bilde 6: Avisoppslag fra The Washington Post henger oppe på og minner om teatrets forløper.....	15
Bilde 7: Veggen på teatret er dekorert med palestinernes viktigste begrep.....	51
Bilde 8: Plakaten til Animal Farm utenfor teatret.....	65
Bilde 9: Unge publikummere venter på å slippe inn på teatret.....	75
Bilde 10: Forestilling som gjenforteller palestinernes kollektiv historie.....	82
Bilde 11: Forestilling som gjenforteller palestinernes kollektiv historie.....	82
Bilde 12 :Bilde tatt av en fotoelev henger i teatrets lokaler.....	90

MAP 1: 1947 UN PARTITION OF PALESTINE
 AUTHOR: MICHAEL YOUNAN

The map illustrates the 1947 UN Partition Plan for Palestine. The 'Arab State' is shaded in grey, the 'Jewish State' in white, and the 'Corpus Separatum' (Jerusalem) in red. Key cities and locations marked include: Haifa, Tel Aviv, Jaffa, Asdood, 'Asqalan, Jabaliya, Deir el Balah, Khan Yunis, Rafah, Be'er Sheva, Hebron, Bethlehem, Jerusalem, Ramallah, Jericho, Madaba, Al Karak, Ma'an, Petra, Aqaba, Um Rashrash, Gaza, Qalqilya, Salfit, Nablus, Tubas, Jenin, Afula, Nazareth, Tiberias, Safad, Naharya, Akka, Sur, Metula, Qunaitira, Irbid, Az-Zarqa, As-Salt, and Amman. The map also shows the Mediterranean Sea, Dead Sea, River Jordan, and surrounding countries: Lebanon, Syria, Jordan, and Egypt. A legend in the bottom right corner identifies the shaded areas. A scale bar at the bottom left shows distances in kilometers (0-40) and miles (0-40). A compass rose is located in the top right corner. The map is based on maps from UN 1947 Resolution 181.

Legend:

- Arab State/Palestine
- Jewish State/Israel
- Corpus Separatum/Jerusalem

Scale:

- 0 10 20 40 Kilometers
- 0 10 20 40 Miles

Source: Map Source: PalMap - GSE
 Copyright April 2005
 Map source, designer and publisher:
 PalMap / Good Shepherd Engineering & Computing
map@palmap.org / www.gsecc.com / www.palmap.org

Logos: GSE, PalMap, ICAHD

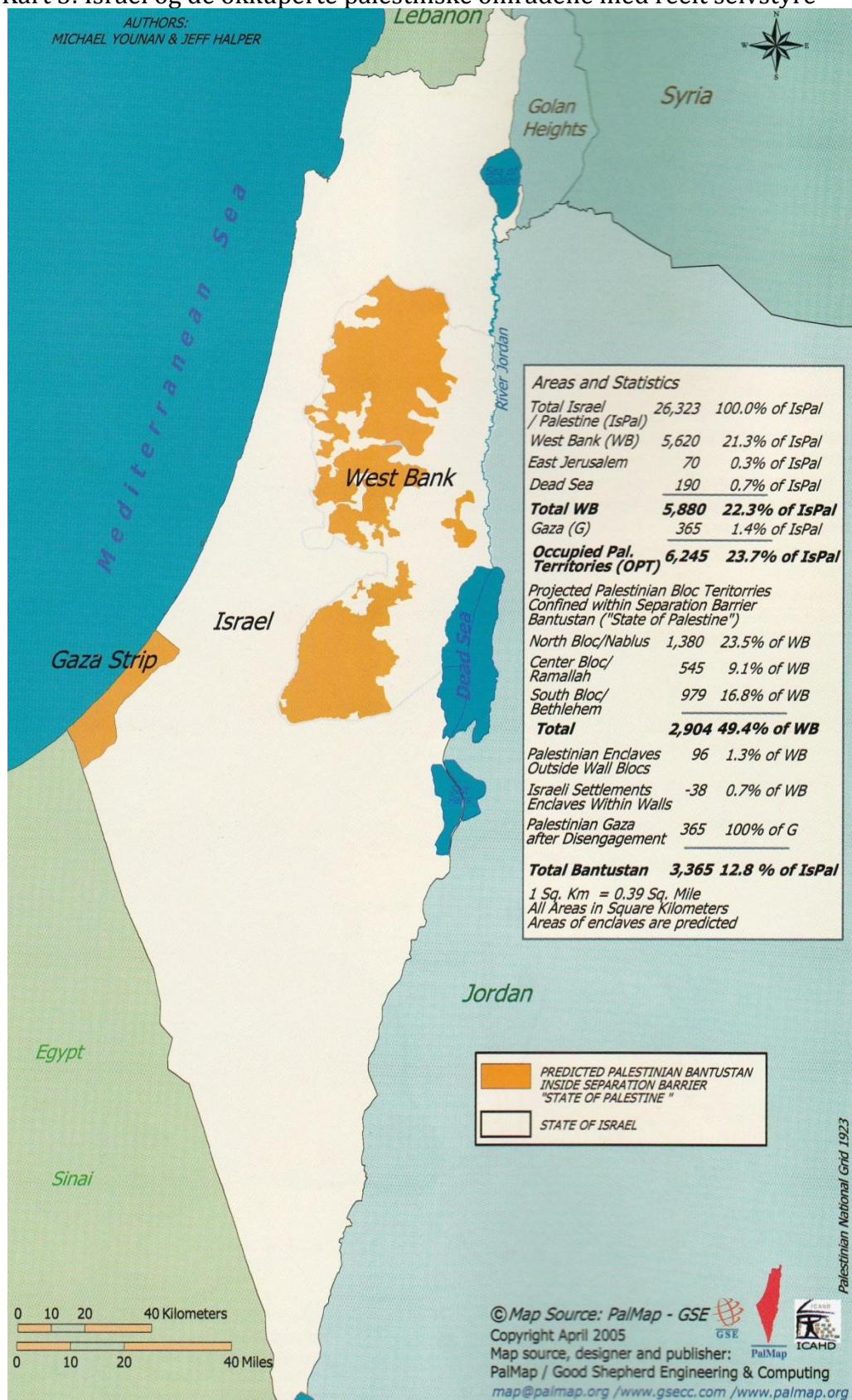
Vertical Text on the Right: Palestinian National Grid 1923

Kart 2: Israel og de okkuperte palestinske områdene.



Kilde: J. Halper (2009)

Kart 3: Israel og de okkuperte palestinske områdene med reelt selvstyre



Kilde: J. Halper (2009)

Kapittel 1. Introduksjon

Prolog

4. april 2011 kjører Juliano Mer Khamis, teatersjef og en av grunnleggerne av The Freedom Theatre, ut av teatret. På fanget har han sin snart ett år gamle sønn, i passasjerstet sitter barnevakten, en palestinsk kvinne. Tjue meter bortenfor teatret blir han ropt og vinket på av en mann. Juliano senker farten og stopper. Mannen trekker en finnlandshette over ansiktet og skyter fem skudd som rammer Juliano i hodet og brystet. Juliano dør momentant, sønnen kommer fysisk uskadet fra angrepet mens barnepiken treffes av et skudd i hånda. Det som Juliano, den tidligere elitesoldaten i den israelske hæren, hadde spøkt med så mange ganger skulle altså bli hans endelikt. Om det var hans arbeid for et fritt Palestina, hans kontroversielle uttalelser om religion, hans meninger om barn og kvinners rettigheter, hans visjoner om kulturell motstandskamp eller det faktum at han var sønn av en jødisk kvinne og en kristen arabisk mann som motiverte hans drapsmann vites ikke. Juliano Mer Khamis ble femtito år, men hans visjoner bæres videre av The Freedom Theatre. Ingen er i skrivende stund arrestert for drapet.

Tema og problemstilling

Temaet og utgangspunktet for denne oppgaven er hvordan en kulturinstitusjon som et teater kan påvirke et samfunn preget av undertrykkelse, vold og langvarig konflikt. I løpet av feltarbeidet pekte det seg ut noen retninger som denne oppgaven er tuftet på.

Den israelske okkupasjonen danner bakteppe for alt på Vestbredden. Okkupasjonen og områdets konfliktfylte historie preger alt fra demografi, infrastruktur, politikk, formell og uformell utdanning til kollektive forestillinger, myter og kulturelle uttrykksformer. The Freedom Theatre ligger i en flyktningleir nord på Vestbredden. Flyktningleiren har en dramatisk historie, den har vært arnested for svært mange palestinske frihetskjemper og er et sted motstandsidentiteten står sterkt. I tillegg er den konservativ med hensyn til religionsutøvelse og har et tradisjonelt perspektiv på sosiale kategorier som kjønn.

Oppgaven undersøker hvordan teatret definerer seg selv som en del av frihetskampen og hvordan den skaper en arena hvor motstandsidentiteten og motstandstrangen som unge palestinere internaliseres inn i, kan få utløp. Oppgaven inneholder videre et kapittel med analyse av tre sceniske forestillinger som ble vist ved teatret. Her undersøker oppgaven hvordan forestillingenes agenter søker å påvirke sitt publikum. Det være seg for å reprodusere eller utfordre samfunnets kollektive historie og myter, dets lidelse, sosiale kategorier og motstandsidentitet. Oppgaven ser også på hvordan teatret utfordrer og redefinerer innholdet i kategorien kvinne og hvordan teatret blir et fristed for jenter og kvinner. I denne sammenheng ser oppgaven også på hvordan teatret må manøvrere innenfor rammene det øvrige samfunnet setter, for slik å unngå altfor negative reaksjoner fra omgivelsene.

Problemstillingen for oppgaven blir å undersøke hvilken rolle The Freedom Theatre spiller for sine aktører og for sine omgivelser, samt hvordan sceneproduksjoner bidrar i dets arbeid.

Oppgavens struktur

Oppgaven består av seks kapitler, inkludert introduksjon/metodekapittel og et konkluderende kapittel. Introduksjonskapittelet er en empirisk innføring i de

kontekstuelle rammene, det historiske omrisset og den palestinske nasjonalismen og identitet i moderne tid. Introduksjonskapitlet favner også mine metodiske betraktninger. Kapittel 2 består av en gjennomgang av de teoretiske perspektivene jeg i hovedsak benytter i min analyse. I kapittel 3 tar jeg for meg The Freedom Theatres arbeid sett i lys av teatrets egen visjon om å være en del av motstandskampen. Her viser jeg hvordan teatret posisjonerer seg i frihetskampen mot flere former for okkupasjon, som de hevder finnes i det palestinske samfunnet. Videre ser jeg på hvilken rolle teatret spiller og ønsker å spille i sin kontekst. En analyse av tre teaterforestillinger som ble vist ved teatret presenteres i kapittel 4. Mens i kapittel 5 tar jeg for meg teatrets arbeid for kvinner, deres rettigheter og posisjon i dagens Vestbredden. I kapittel 6 oppsummerer jeg mine argumenter og presentere noen konkluderende tanker.

Kontekstuelle rammer

Veien til Jenin

Enkleste måte å reise til Vestbredden er gjennom Israels hovedflyplass Ben-Gurion, som ligger like utenfor Tel Aviv. Det kan være en utfordring å passere passkontrollen. Er man ærlig og nevner at man skal til Vestbredden, må man påregne et intervju med en israelsk sikkerhetsoffiser, som har mandat til å nekte innreise. Veien til Jenin er lang, selv om avstanden mellom Tel Aviv og Jenin er kort. Rundt ti mil nordøst for Tel Aviv ligger Jenin, men det kan ta opptil åtte timer å ta seg mellom byene. Å kjøre direkte inn til Vestbredden er umulig, med mindre man er israeler som skal til bosettingene. Andre må via Jerusalem og derfra dra gjennom Ramallah og til Jenin.

Neste stopp etter Tel Aviv er Jerusalem. Hvis man ikke visste at man befant seg i en av verdens helligste og mest omstridte byer kunne man fort ha forvekslet Vest-Jerusalem med en hvilken som helst vestlig by. Den østlige delen av byen ble tildelt palestinerne av FN i dets vedtak fra 1947. Det er denne delen av byen palestinerne ønsker skal være hovedstaden i deres fremtidige stat, men er også denne delen Israel nekter å gi fra seg etter at de okkuperte den i 1967. Her ligger gamlebyen, som rommer helligdommer for både jødedommen, islam og kristendommen, nemlig Klagemuren, Klippedomen og Al-Aqsa-moskeen og den Hellige gravs kirke.



Bilde 2: Klagemuren, med Klippedomen i bakgrunnen. Tunellen er inngangen til Al-Aksa-moskeen og Klippedomen

Rundt 30 minutter tar bussturen fra Jerusalem til Ramallah. Etter ca 10 minutter blir veistandarden dårligere. Etter å ha kjørt en stund begynner muren å komme til syne, muren som går fra sør til nord på Vestbredden. For Israel er muren et sikkerhetstiltak, samtidig som det sikrer landet tilgang til fruktbar jord på Vestbredden og tilgang til rike grunnvannskilder. For palestinerne har muren dramatiske konsekvenser, med konfiskert land, tap av tusenvis av oliventrær, utestengelse fra arbeidsplasser, skole, landbruksjord, beitemark, venner, familie og hjem, da de trenger tillatelse fra israelske myndigheter for å passere gjennom muren (Ingdal og Simonsen, 2005: 19-20). Dette på tross av at den åtte meter høye muren i sin helhet ligger inne på palestinsk område.

Inngangen til Ramallah er et enormt sjekkpunkt, og dette var det første som ble satt opp av Israel i 1993. Qalandia, som sjekkpunktet heter, må man gå igjennom når man skal ut og inn av Ramallah. Mellom tjue minutter og halvannen time tar det å komme igjennom

sjekkpunktet. Som regel er det lange køer, trangt om plassen og en dyster og frustrert stemning. Hele sjekkpunktet minner om den delen av et slakteri hvor dyrene kommer inn, blir stuert sammen og sluset inn gjennom metallsluser for så å komme ut på andre siden. Her er det mennesker i alle aldre, spedbarnet på mors arm, bestemoren med en liten gutt i hånda, foretningsmannen, arbeideren, studenten, den internasjonale observatøren og aktivister som skal fra et sted til et annet på Vestbredden. Overvåkningskameraer og sprakende høytalere minner en om at det er noen andre som har kontrollen. Fra høytalerne jaller det på hebraisk. Sinte, unge soldatstemmer roper. Soldatene, ofte jenter, sitter bak skuddsikre glass, hører på popmusikk, tygger gjerne tyggegummi, sitter henslengt på stolen og gjør mest mulig for å overse vedkommende som står og venter på å få vist frem sine papirer.



Bilde 2: Muren ved Qalandia sjekkpunkt

Rett etter sjekkpunktet går muren videre og der ser man interessante og "fiffige" kommentarer tegnet, skrevet og tagget på muren. "Controll Alt Delete" er en kommentar, tegningen av Yassir Arafat en annen. Ramallah regnes nå for en foreløpig hovedstad, etter at det var i denne byen selvstyremyndighetene la sin administrasjon. Her kan man finne barer, restauranter, tradisjonelle markeder, damer i singletter, damer i nikab (heldekkende hodeslør, hvor bare øynene syntes), internasjonale arbeidere, israelske aktivister og et hektisk byliv.

Turen mellom Ramallah og Jenin tar rundt to timer. Etter å ha kjørt bare ti-femten minutter fra Ramallah, er man ute på landsbygda. Da starter det som må være en av Midtøstens vakreste reiser. På turen har man kjørt fra det typiske steinlandskapet man gjerne forbinder med Midtøsten og inn i det som er Vestbreddens mest fruktbare jordbruksområde. Man farer forbi grønnkledde åser og enger. På vårparten er det grønne så grønt at det nesten gjør vondt både for øynene og hjertet og alle enger er overfylt av rosa, lilla og røde små blomster. Bilen snirkler seg opp og ned svingete veier, inn og ut av dalfører. Man kjører forbi idylliske små landsbyer, hvor gamle menn, med den karakteristiske kafhiaen, for oss mer kjent som palestinsk kjerfite, sitter langs husveigene og forteller historier, skrøner, ler og ser på livet. Småguttene rir på esler, den nyslakta oxen henger ute langs veien til mørning og minareten står opp og viser vei til landsbyenes sentrum. Olivenlunder, små bekker, eldgamle steinbruer og historiske ruiner står som tause tidsvitner på en lang, rik og vanskelig historie. Og det eksepsjonelt vakre ettermiddagslyset må være det samme nå som på den tid de hellige skrifers nedtegnelser fant sted. I alle fall kan det se ut som høyere makter hvert øyeblikk kan åpenbare seg bak de florlette skyene hvor lyset kommer fra.



Bilde 3: Landskap mellom Ramallah og Jenin

På turen hvor man gjerne lar seg fortrylle av dette magiske og vakre landskapet kan man lett tenke at man er midt i den rene idyll. Men virkeligheten slår en snart ut av drømmene når man ankommer et sjekkpunkt med israelske soldater, kjører forbi

ulovlige bosettinger med vakter eller ristes til liv av hundrevis av israelske flagg som plutselig dukker opp langs veien.

Jenin

Når bussen nærmer seg Jenin er det klart at man er inne i et urbant område. Hektisk aktivitet, tuting, bakerier, slakterbutikker, kebabsjapper, gullsmedforetninger og grønnsaksmarkeder fortelleren at man er fremme. Er man ny i byen er det første man legger merke til plakaten av martyrer som henger overalt i byen. Disse bildene av unge og eldre menn dekker hvert eneste gatehjørne. Alle som har dødd som følge av okkupasjonen blir martyrer og bare dager etter vedkommendes død er bildet av vedkommende trykt opp på plakater og hengt opp på vegger. Noen poserer med våpen, andre med barn, men alle har tunge, triste øyne, som om skjebnen var gjort kjent på forhånd, som om vedkommende visste at okkupasjonen en dag ville få has på en. Ingen martyrer dør forgjeves, martyrdøden sees som en del av frihetskampen. En martyr kan ha dødd i kamp eller blitt drept av israelske soldater ved en tilfeldighet. De døde hylles som helter, uavhengig av innsats. Det kan fortone seg som om man er kommet inn i dødens forgård, men etter overraskende kort tid i byen venner man seg til martyrplakatene. Man hører kanskje historiene bak noen av disse tragiske skjebnene og forstår at hver plakat er et symbol på over seksti års okkupasjon, lidelse og motstandskamp.

Første gang jeg ankom Jenin var jeg overveldet og det første jeg tenkte var: "Ja, ja det er jo bare tre-fire måneder. Alt går." Skepsisen ble snart gjort til skamme av vennligheten jeg skulle komme til å verdsette så høyt i mitt feltarbeid. En vennlig taxisjåfør sa det eneste ordet han hadde lært seg på engelsk: "Theater" og så på min samboer. "The Freedom Theatre" sa jeg og så like optimistisk tilbake på mannen. "Theatre" konstaterte mannen og fikk oss inn i den gule drosjen.

Jenin og dets tilhørende område hadde i år 2009 40 586 innbyggere.¹ Byen er ikke større enn at man har sett det meste av byen på tretti minutter, men stor nok til at det alltid er noe nytt å oppdage. Det er hektisk aktivitet i byen på dagtid, men etter kl 20 er det stille. Da er det bare liv i den ene enden av byen, hvor de to mest populære

¹ <http://www.pcbs.gov.ps/DesktopDefault.aspx?tabID=1&lang=en>

restaurantene ligger samt en kafé for menn. På kvelden er det svært sjelden å se kvinner som ikke er ifølge med en mann, og man ser aldri en kvinne gå alene gatelangs etter mørkets frembrudd. Jenin er en konservativ by, til stolthet for noen, til ergrelse og sorg for andre. "Inntil 1994 hadde vi barer her i Jenin. I 1948 hadde vi en nattklubb!" Dette fortalte en whiskydrikkende eldre mann meg, som med skuffelse så hvordan selvstyremyndighetene, som han selv hadde kjempet så hardt for, hadde latt konservative krefter få overtaket i hans hjemby.

Jenin flyktningleir

Følger man den ene hovedgata i byen sørøstover til fots i ca ti minutter, er man inne i flyktningleiren. For nyankomne er ikke skillet mellom by og leir være mer påfallende enn skillet mellom en fattig og en mer velstående bydel i enhver palestinsk by, men de sosiale, politiske og økonomiske skillene mellom leir og by er store.

Jenin flyktningleir ble opprettet i 1953 på et lite stykke offentlig land. De fleste av flyktingene kom fra Haifa og området rundt, som ikke ligger langt fra Jenin. Noen kom fra landsbyer som er synlige fra leiren.¹ UNRWA drifter leirens vann, kloakk og søppelsystem. Alle med flyktningsstatus er UNRWAs ansvar. Leiren hadde i desember 2007 16 209 registrerte flyktinger, hvilket gjør den til den tredje største flyktningleiren på Vestbredden. Gjennomsnittsfamilien bestod av 5,1 personer, gjennomsnittsalderen 23,2 år, arbeidsledigheten på 24 % og fattigdomsraten på 60,6 %, hvorav 46,5% levde i absolutt fattigdom.²

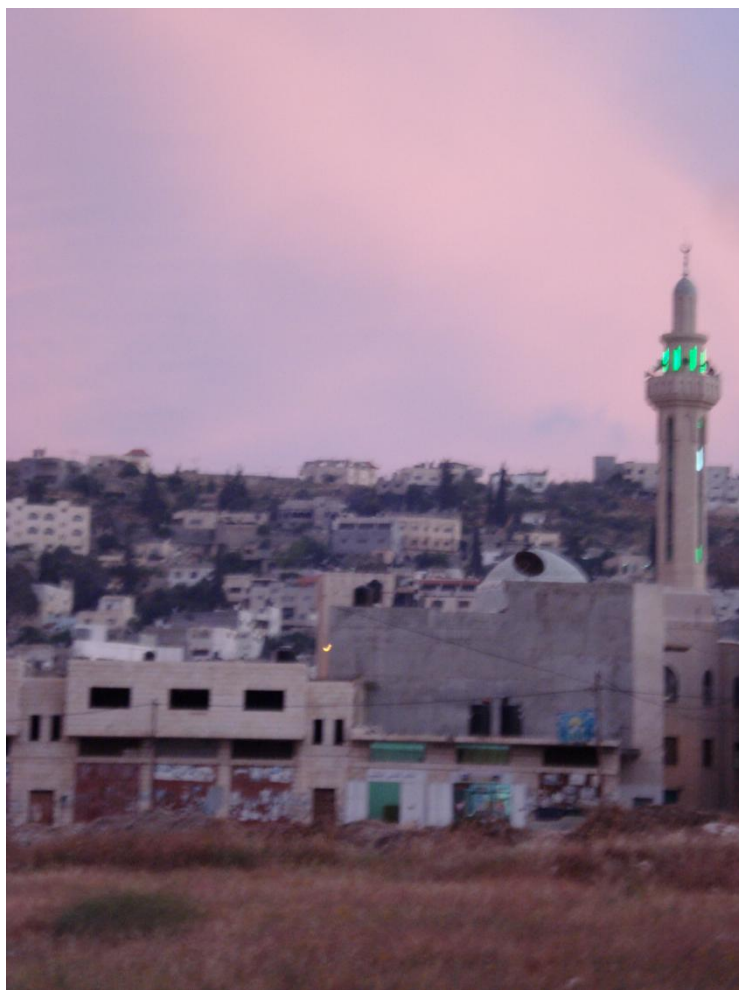
Bosetningsmønsteret i leiren er påvirket av de sterke familiestrukturene. Samfunnet er patrilineært og virilokalt, så kvinnen flytter med ektemannen til hans familiehus. Når en sønn i huset gifter seg bygges det på en liten fløy i huset, gjerne på taket, da det ikke er plass til å bygge i bredden. Har ikke familien mulighet til å bygge på flytter de inn allikevel. Utenfor leiren kan mann og kone bosette seg utenfor familiehuset, dersom huset ikke er egnet for flere eller utbyggingsmulighetene er begrensede. I leiren er dette vanskelig, da det finnes få tomter eller hus å kjøpe. Dermed blir det å bo smått og tett.

¹ <http://www.un.org/unrwa/refugees/westbank/jenin.html>

²FNs definisjon av absolutt fattigdom er å leve uten å få dekket primære behov som mat, klær, hus, grunnleggende skolegang og helsetjenester.

http://www.fn.no:8080/fn/spoer_oss/spoersmaal_svar/fattigdom_og_sult_1

Det finnes ingen offentlige plasser inne i leiren, bortsett fra skolene som FN driver og en dårlig utstyrt lekeplass med en humpete, liten ballbane som vitner om et fallert bistandsprosjekt. I bakgårdene kan man finne vakre hager. De er ikke store og overdådige, blomsterpottene er gjerne skrap eller noe de har funnet, men leirens befolkning prøver å pynte opp i egne bakgårder og hus. Ute på gata derimot er det grått og nitrist.



Bilde 4: Minareten i flyktningleiren lyser grønt en ettermiddag

Den øverste delen av flyktningleiren består av hus bygget på slutten av 1950- og begynnelsen av 1960-tallet, da det ble klart at det ikke var mulig å vende tilbake til hjemmene inne i det som var blitt staten Israel. Den nederste delen av leiren bærer preg av at den er nyere. Den ble gjenoppbygget i 2002 og 2003 etter den israelske militæroperasjonen *Operation Defensive Shield*. 10 % av leiren ble jevnet med jorden og anslagsvis 450 familier mistet sine hjem.¹ Dette var den største militære operasjonen på

¹ <http://www.un.org/peace/jenin/index.html>

Vestbredden siden 6. dagerskrigen i 1967. Operasjonen foregikk i flere byer på Vestbredden, men Jenin og Nablus ble hardest rammet. Ifølge israelske myndigheter skulle Jenin være hjemstedet for et stort antall terrorister, som stod for svært mange dødelige angrep under den andre intifadaen.¹ I løpet av den 16 dager lange operasjonen, hvorav leiren var avsperrert i 10 dager, ble 52 av leirens innbyggere ble drept, rundt halvparten av disse antas å ha vært sivile, inkludert barn, eldre og funksjonshemmede ifølge FN. 23 israelske soldater mistet livet.²

De fleste av mine informanter opplevde å lide store tap som følge av militæroperasjonen. En informant fikk hjemmet sitt knust. En av teatrets studenter var en ung motstandskjemper på 18 år da han opplevde at søsteren på 16 år ble drept av israelske soldater, mens hun satt på hans seng, i et angrep som var rettet mot ham. En annen bruker av teatrets opplevde at faren ble bortført av israelske soldater mot slutten av invasjonen, etter at hele familien hadde vært innestengt i et rom uten tilgang på toalett, mat og vann i fire dager. Noen dager etter invasjonens ble faren funnet dumpet i en veigrøft, påført så store hodeskader at han nå hverken har språk eller arbeidsevne. En av jentene på teatrets kontor opplevde at forloveden på 17 år ble drept. Mange av mine informanter, mange bare barn og tenåringer i 2002, så forkullede lik og avrevne kroppsdeler i dagene etter militæroperasjonen. Operasjonen ligger som et svart slør over leiren, med kulehull i veggene som det fysiske beviset og redsel, sorg og aggresjon som det psykiske.

Fra den andre intifadaen brøt ut i 2000 og frem til høsten 2007 ble leiren kontrollert av den lokale Al-Aqsa-brigaden og den palestinske politistyrken hadde ingen myndighet der. I 2007 ble det inngått en avtale mellom israelske myndigheter og selvstyremyndighetene om amnesti for mange palestinske frihetskjemper. Da disse la ned våpnene, ble det også en endring i den utøvende maktbalansen i leiren. Politiet begynte igjen å gå inn i leiren. Fremdeles foreligger det en avtale mellom selvstyremyndighetene og israelske myndigheter om at mellom midnatt og kl. 06.00 er det den israelske hæren som er øverste myndighet i leiren. Dette gjør natten utrygg for

¹ http://www.mfa.gov.il/MFA/MFAArchive/2000_2009/2002/4/Jenin-s%20Terrorist%20Infrastructure%20-%204-Apr-2002

² <http://www.un.org/peace/jenin/index.html>

flyktningene, da man dermed vet at det er nattestid den israelske hæren foretar arrestasjoner, husransaker og rekognoseringstokt. Døgnet rundt kan man oppleve det som for en student fra Norge mest minner om et jordskjelv, men som viser seg å være israelske jagerfly som går gjennom lydmuren rett over leiren. Det høres et kraftig smell, etterfulgt av et drønn, mens vinduer, dører og hele hus rister.



Bilde 5: Flyktningleiren sett fra vestsiden

Livene til menneskene i Jenin flyktningleir preges av vold, undertrykkelse og stigmatisering fra staten Israel, men de opplever også å bli stigmatisert og diskriminert av andre palestinere. Alzaroo (2005: 127) hevder diskriminering rammer flertallet av flyktningene på Vestbredden og at følelsen av å bli diskriminert deles av alle generasjoner. Fattigdom, arbeidsløshet, traumer, psykisk og fysisk sykdom preger mange av flyktningene, og dette forsterker ytterligere andre palestineres oppfattelse av flyktningene. I flyktningleiren er det jungelens lov som gjelder, slik mine informanter uttrykte det. Hierarkiet er totalt og det er de store familiene innad i leiren som bestemmer. Familiestrukturene er avgjørende for individet. "You are nothing if you don't have a big family or know the right people in Palestine!" Dette uttalte en av mine informanter da han snakket om hvor vanskelig det var å forbedre egen situasjon på Vestbredden.

De som er nederst i hierarkiet i leiren utsettes for trakassering og overgrep, også av andre flyktninger. De har ingen instanser å søke hjelp hos og intet fristed. De som kanskje befinner seg nederst i hierarkiet er to små gutter, et brødrepar som følger

hverandre i tykt og tynt. De var sjelden inne i teatret og så forestillingene, de var heller aldri lenge av gangen utenfor teatret. Jeg kunne se dem utenfor teatret i mengden av barn, tett sammenslynget som om de bare hadde hverandre og ingen andre i hele verden, før de plutselig var borte. En kollega ved teatret kunne fortelle at de kom fra en av leirens minste familier, han visste ikke om andre enn guttene, en eldre søster og foreldrene. Moren var albino og faren psykisk syk, eller gal som terminologien i leiren definerer det. Familiens skjebne var da beseglet og guttene var fritt vilt for alle. De ble slått, sparket, spyttet på og jaget overalt, av alle. Guttene kunne for meg se ut som om de var fem og syv år gamle, det viste seg at de var syv og ti år. Eldstemann passet alltid på å få med seg lillebroren sin og lillebroren klamret seg til storebroren. Kollegaen min fortalte at eldstebroren for et par år tilbake var blitt lurt av gårde med fire gutter fra leiren i femten til syttenårsalderen. De hadde sagt han kunne tjene et par shekel, tilsvarende tre – fire kroner. De fire ungdommene hadde voldtatt gutten etter tur. Deretter hadde de puttet ham i en pappeske og kastet esken og ham fra seg på søppeldynga.

Mange i leiren visste om denne ugjerningen, mange hadde også en anelse om hvem ungdommene var, men ingen reaksjoner kom. Jeg fikk historien bekreftet av flere på teatret, samtlige uttrykte vemmelse over hendelsen, men ingen nevnte at ungdommene ikke var straffet. Leirens tragiske og brutale virkelighet og dens mange dimensjoner trådte frem for meg. Mennesker jeg respekterte, som var flotte, driftige og dyktige, forbilder for unge i leiren, kunne unnlate å reagerte ikke på grove overgrep.

Det eksisterer mye kriminalitet på Vestbredden, både tilfeldige hendelser, systematiske overgrep og organisert virksomhet. Det kan dreie seg om korrupsjon, æresdrap, eller historier fra den andre intifadaen, heltehistorier for mange, blodig terrorisme for andre. Underveis i feltarbeidet lærte jeg meg å gjenkjenne utsagn og ulne svar når temaer som dreide seg om slik kriminalitet kom opp. Noen intervjuobjekter, kritikere av teatret med makt i leiren som jeg ønsket å komme i kontakt med, forstod jeg på andre at det ikke var noen god ide å kontakte. Intervjuobjekter som gang på gang unnlot å stille til intervju tolket jeg også dit hen at ubehagelige temaer var best unngått. Noen av de jeg har møtt har blod på sine hender. Denne konteksten var en del av mitt feltarbeid, men er ikke en

del av min analyse. Til det har jeg ikke nok empirisk datamateriale på området og det ligger utenfor oppgavens problemstilling.

The Freedom Theatre

The Freedom Theatre ligger langs hovedveien som fører inn til leiren fra byen. Det betyr at teatret ligger i den nederste delen av leiren. På østsiden dekker leirens grå husmasse åskammen, mens vestsiden er består av flate jorder, en stor moské og bolighus. Fra tredje etasje i teatret kan man se langt inn i Israel. The Freedom Theatre er det første profesjonelle teatret i Jenin flyktningleir. Det er den første kulturinstitusjonen som tilbyr aktiviteter for barn og unge, samtidig som det produserer egne forestillinger, viser filmer og har gjesteforestillinger og opptredener. Teatret er en stiftelse og drives som en NGO (Non Governmental Organisation), med et lokalt palestinsk styre og et svensk styre, da teatret hovedsakelig er finansiert av Sida (Styrelsen for Internasjonelt Utvecklingssamarbete). Resten av finansieringen kommer fra FN, da fra UNFPA (United Nations Populations Fund) og UNRWA samt venneforeninger, kulturfond og enkeltpersoner rundt om i verden.

Teatret tilbyr ulike aktiviteter for barn og unge i leiren og byen, deriblant en profesjonell skuespillerutdannelse, hvor jeg underviste i bevegelse og dans. Andre aktiviteter teatret tilbyr er teaterteknikerkurs, foto, dataopplæring, filmskaping, dramaterapi, drama og folkedans. I tillegg utgir teatret et magasin med artikler skrevet av lokal ungdom. I rapporten for 2008 kan teatret vise til 81 viste forestillinger, 32 filmvisninger, og 16 694 tilskuere. 579 barn, unge og voksne deltok på de ulike kurs som tilbys. I 2009 var det 64 viste forestillinger, 16 000 tilskuere.¹

Teatrets visjon og mål kan leses på dets hjemmeside:

Using the arts as a model for social change, **The Freedom Theatre** is developing the only professional venue for theatre and arts in the north of the Occupied Palestinian Territories. The aim of this project is to empower and give voice to the children of Jenin Refugee Camp through a unique programme of workshops and activities in theatre, supporting arts and multi-media, ranging in their emphasis from the largely therapeutic and healing, to the presentation of high-quality artistic products.

Through its work, **The Freedom Theatre** aims to:

¹ <http://www.thefreedomtheatre.org/press/TFT2009.pdf>

- 1st. provide the children of Jenin Refugee Camp with a space in which boys and girls can equally and safely express themselves, dare to experiment, take risks, imagine other realities and challenge existing social and cultural barriers.
- 2nd. empower children to find new ways of solving problems and to develop the confidence needed to face the hardships of their everyday reality
- 3rd. address the cultural isolation that limits access to the wider Palestinian and global communities
- 4th. demonstrate a model of artistic excellence in theatre and the arts¹

Det har vært tilbudt teateraktiviteter for barn i leiren tidligere. The Stone Theatre, oppkaldt etter den første intifadaen tilbød drama, male og tegneaktiviteter for barn. Aktivitetene var drevet av Arna Mer Kahmis, en israelsk kvinne som ønsket å bidra positivt for leirens barn under de voldelige omstendighetene intifadaen brakte med seg. The Stone Theatre startet sine aktiviteter i 1988, men avsluttet i 1994, da Arna Mer Kahmis døde. Arna nyter stor respekt i Jenin flyktningleir den dag i dag.

En teatergruppe ved The Stone Theatre fikk mye oppmerksomhet i leiren, den skulle ha mange unge talenter, men talentenes fremtid ble dramatisk. En ung jente fra teatergruppen vokste opp og ble lege, mens fem av syv gutter ble frihetskjempere. Alle fem mistet livet under den andre intifadaen. En sprengte seg i lufta i Israel, en annen stormet ut i en israelsk gate og skjøt og drepte fire mennesker før han selv ble drept av israelsk politi, mens de tre andre ble drept i kampene mellom IDF og Al-Aqsa-brigaden, under militæroperasjonen i Jenin flyktningleir i april 2002. Filmen *Arnas Children* skildrer denne barneteatergruppen og deres skjebne og er laget av Juliano Mer Kahmis, The Freedom Theatres drepte leder og sønn av Arna Mer Kahmis.

Starten til The Freedom Theatre var et besøk i flyktningleiren av en svensk sykepleierstudent av israelsk herkomst. Han så at barn og unge i leiren ikke hadde noe aktivitetstilbud, at skolegangen var av varierende kvalitet og at de manglet arenaer å utrykke seg på. Han kom i kontakt med den daværende lederen for al-Aqsa-brigaden, som på dette tidspunktet fungerte som en slags leder for flyktningleiren. Dette var Mannen med pistolen i linningen, hvis mor var med å drive og huse The Stone Theatre, mens hans bror var en av guttene i teatergruppen som ble drept under invasjonen i

¹ <http://www.thefreedomtheatre.org/aboutus-new.php>

2002. Sammen kontaktet de sønnen til Arna Mer Kahmis, fikk han med på laget og sammen startet de The Freedom Theatre som åpnet i 2006.



Bilde 6: Avisoppslag fra The Washington Post henger oppe på og minner om teatrets forløper

Klok av skade tok teatret leirens sosiokulturelle koder, kutyper og normer på alvor. Da jeg ankom fikk jeg derfor en innføring i hvordan å kle meg, hvordan å oppføre meg, og hvordan å gå frem i daglige gjøremål. Klær måtte være heldekkende og løstsittende. Berøring mellom kjønnene strengt forbudt, selv et lag på armen var for mye. Jeg opplevde ofte at menn ikke ville håndhilse på meg og jeg var instruert i at mannen skulle strekke frem hånda først. Da hilste vi i stedet ved å plassere hånden på hjertet. Videre var det viktig at jeg, som internasjonal gjest, skulle opptre med ydmykhet og respekt. Jeg utfordret aldri disse normene og dermed var min tilstedeværelse i leiren for det meste positivt mottatt.

The Freedom Theatre hadde enorm tiltrekningskraft på mange ulike mennesker. Målgruppen var primært Jenin by og flyktningleirs befolkning, og sekundært andre interesserte på Vestbredden, men interessen for teatret rakte seg langt utover disse. Internasjonale organisasjoner, enkeltmennesker, arabiske israelere, jødiske israelere, diplomater og palestinere fra hele Vestbredden var blant teatrets besøkende. Palestinsk, israelsk og internasjonal presse dekket ofte teatret og dets forestillinger, pressekonferanser og andre evenementer. Interessen for teatret førte også til noen underlige og ubehagelige besøk. Et artig besøk var Henning Mankel og Michael Palin som varte knapt 90 minutter, hvor de holdt en uforberedt, uformell og unyttig work shop og ellers kastet glans. De besøkendes status var viktig for å få oppmerksomhet om teatret internasjonalt. At ingen av de lokale hadde noen formening om hvem de besøkende var eller at det faglig og kunstneriske utbyttet varierte var sekundært.

Historisk omriss og palestinsk nasjonalisme og identitet i moderne historie

Palestinsk identitet henger sammen med områdets nære og dramatiske historie. I Det Ottomanske riket ble ikke Palestina (dagens Israel, Vestbredden og Gaza-stripen) regnet som egen region, men som en del av Stor-Syria (dagens Syria, Libanon, Israel, Jordan, Gazastripen, Vestbredden og Alexandretta/Hatay). "Palestina" ble først brukt om området i siste del av rikets eksistens og da kun av de øvre samfunnslag. Da første verdenskrig kom lå sympatien blant innbyggerne hos det Ottomanske riket, til tross for misnøye med sine herskere. På denne tiden spredte en gryende panarabisme seg. Panarabismen var i utgangspunktet fundert i et språklig og kulturelt fellesskap, men skapte grobunn for politisk enhet.

McMahon-Hussayn- korrespondansen fra 1916, med lovnad om et arabisk rike, dersom araberne støttet de allierte under første verdenskrig, forsterket tanken om en felles arabisk stat. Tvert imot resulterte Sykes-Picot-avtalen fra 1916 at Palestina ble en del av britisk mandatområde¹. Balfour-erklæringen fra 1917, hvor britene gir lovnader om et jødisk "nasjonalt hjem" i Palestina, den stadig økende jødiske innvandringen og Sionismens fremmarsj gjorde at palestinsk-arabisk patriotisme og -identitet skjøt fart

¹ Et mandatområde skulle bli administrert av en annen stat, etter oppdrag fra Folkeforbundet. Mandatet var å "lære opp" befolkningen til selvstyre. (Beinin og Stein, *Histories and Futures of a Failed Peace in Benin* J. og Stein R.L. (ed.) 2006, *The Struggle for Sovereignty, Palestine and Israel 1993-2005*: 353)

raskere her enn i resten av de arabiske områdene. Og etter første verdenskrig var det delte meninger i Palestina hvorvidt de ønsket en palestinsk stat eller å bli del av et fremtidig Stor-Syria (Lindholm Schulz, 1996: 57-61).

Etter andre verdenskrig oppstod det voldelige sammenstøt mellom jøder og arabere i Palestina. I august 1947 anbefalte *FNs spesialkomité for Palestina* at området skulle deles i en jødisk og en arabisk stat, hvorpå jødene, som talte 678 000 i 1946, skulle få 55% av området, mens araberne, som talte 1 269 000 i 1946, ble tildelt resten. Jerusalem skulle være internasjonal.

Araberne protesterte og da den Israelske staten ble erklært opprettet, 15. mai 1948, brøt krigen ut. Da våpenhvilen forelå i januar 1949 (Green 2009) hadde den israelske staten 78% av området, 750 000 arabere var drevet på flukt og 400 arabiske landsbyer var ødelagt (Shahin 2007: 21). "Al-Nakba", katastrofen som palestinerne omtaler disse hendelsene og denne tiden som, var et faktum. Al- Naqba er en viktig del av palestinernes kollektive historie, hvor lidelse og kamp er sentrale begreper (Lindholm Schulz, 1996: 70-71).

De fleste som flyktet under krigen endte opp på Vestbredden og Gaza-stripen, i Libanon, Syria, Jordan og Egypt. Om lag 160 000 arabere flyktet ikke og ble israelske statsborgere (Green 2009:44). Vestbredden og Øst-Jerusalem kom under jordansk styre mens Gaza-stripen ble styrt av Egypt (Green 2009:47-48). I årene mellom 1948 og 1967 var panarabismen sterkere enn en nasjonal identitet. Palestinerne var preget av anti-vestlige holdninger og tanken var at de palestinske områdene skulle bli befridd av den arabiske verden, dette var ikke tenkt som en oppgave kun for palestinerne (Lindholm Schulz, 1996: 74-75).

Partiet Fatah ble stiftet i 1959 i Kuwait av unge, radikale studenter fra Egypt og Gaza-stripen. Yasir Arafat var blant disse studentene. Grunnideen for Fatah var at frigjøringen av Palestina var et anliggende for palestinere, de var tilhengere av territoriell nasjonalisme og var de første til eksplisitt nevne målet om en palestinsk stat. Målet var en demokratisk og sekulær stat hvor kristne, jøder og muslimer skulle ha like rettigheter, og den skulle strekke seg utover hele det tidligere Palestina. I 1965 utførte

de det første angrepet mot israelske mål og denne hendelsen regnes gjerne som den palestinske revolusjonens start (Lindholm Schulz, 1996: 80-81).

Da PLO (Palestine Liberation Organization) ble opprettet i 1964 av Den Arabiske ligaen ble frigjøringen av de palestinske områdene og arabisk enhet sett på som komplementære elementer (Lindholm Schulz, 1996: 76). De begynte å bruke begrepet "palestiner" og knytte det til territoriell tilhørighet. I sitt nasjonale charter skriver PLO at alle som hadde sitt hjem i Palestina i 1947 må regnes som palestinere, også de jøder som bebodde området. Videre beskrives palestinsk identitet som en nasjonal identitet som overbringes fra generasjon til generasjon, som ikke kan mistes selv om man ble tvunget bort fra det palestinske territorium (Lindholm Schulz, 1996: 79).

I 1967 brøt Seksdagerskrigen ut, med Israel mot Syria, Jordan og Egypt. Israel vant og okkuperte Gaza-stripen, Vestbredden, Øst-Jerusalem, Golanhøyden og Sinaihalvøya. FN anslår at 300 000 flyktet fra de okkuperte områdene i 1967, mange for andre gang. Israel innførte en militær administrasjon i de okkuperte områdene og palestinerne fikk verken statsborgerskap eller sosiale rettigheter, men grensene ble åpne slik at palestinere fra de okkuperte områdene kunne arbeide inne i Israel.¹ (Green 2009:50-55).

Skuffelsen over araberstatenes manglende støtte til palestinerne førte til økende støtte til Fatah og i 1969 ble de den største organisasjonen i PLO og Yasir Arafat ble PLOs nye leder. I tiden etter 1948 hadde palestinsk identitet endret seg til å bli en nasjonal identitet. Særlig hadde flyktningenes skjebne og tap av land, eiendom og rettigheter mye å si for utviklingen av identitetsfølelsen. Eksiltilværelsen, med lidelse som kollektiv følelse, var viktig. Arafat og Fatah forsøkte fra slutten av 1960-tallet å bygge opp militære aktiviteter inne i de okkuperte områdene, uten særlig hell. Det ble palestinerne i eksil som førte an i kampen mot Israel som okkupasjonsmakt de neste tjue årene (Lindholm Schulz, 1996: 80-83).

¹ Det hevdes at innen 1974 arbeidet 45% av den palestinske arbeidsstokken på Vestbredden, og 50% av den i Gaza, inne i Israel (Green 2009:53).

En revolusjonær og militant motstandsidentitet og bevegelse utviklet seg blant eksilpalestinerne og den nasjonale identiteten ble influert av denne. PLO vedtok i 1974 å jobbe for å frigjøre deler av Palestina og utelate Israel fra statsløsningen. I 1977 anerkjente at også politiske midler måtte tas i bruk, ikke bare militære. Likevel fortsatte revolusjonstanken å prege den palestinske identiteten. Motstanskampen og den palestinske identiteten var og er tett sammenvevd. Å nekte og gi opp kampen, på tross av en overlegen fiende, var en viktig del av denne identiteten. Lidelse og offer på den ene siden og kamp og motstand på den andre siden skulle vise seg å prege den palestinske, nasjonale identiteten så vel som den kollektive historien. Symboler for både den palestinske, nasjonale identiteten og motstandskampen var det palestinske flagget, våpenet, motstandskjemperen og martyren. (Lindholm Schulz, 1996: 83-85).

Lindholm Schulz (1996: 85) refererer til Johnson (1982) og poengterer at Johnson beskriver det palestinske samfunnet i en tradisjon etter V. Turner (1995) og at han bruker Turners begrep "anti-struktur" og "liminal body". Johnson skrev i *Islam and the Politics of meaning in Palestinian Nationalism* "It is, in the final analysis, an anti-structure - a liminal body defining its presence in terms of its past and its future in terms of inversions of normality and with reference to what it has lost." (Johnson 1982: 65). Kampen for fremtiden ble kampen for det som var tapt i fortiden, mens nåtiden var fylt av lidelse som man måtte holde ut. Selv skriver Lindholm Schulz: "It was what the Palestinians *used* to be and what they *would* become that was important. The present was merely an transitional period, a "rit du passage". The current was temporary, it was filled with suffering to be defined as normality..." (Lindholm Schulz, 1996:85).

Den første intifadaen (1987 – 1993) var det første kollektive signalet om at palestinerne ikke lenger ville finne seg i den israelske okkupasjonen. Intifada betyr å riste av seg eller å reise seg på arabisk (Lindholm Schulz, 1996:102). Intifadaen fikk navnet "Stone Intifada", som henspiller på våpnene som ble mest brukt av palestinerne, altså steiner. Intifadaen var et svar på tjue års okkupasjon, voksende palestinsk nasjonalisme og økende antall lokale selvhjelpsorganisasjoner og grasrotbevegelser. "The intifada combined the character of a civil rights movement with that of a national struggle for independence." (Andoni 2001: 209).

PLO var på denne tiden svake etter Israels angrep på organisasjonens base i Libanon. (Lindholm Schulz, 1996:103). Israels angrep på PLO kulminerte i massakrene i flyktningleirene Sabra og Shatila i 1982. (Warnock K. 1990, *Land before Honour. Palestinian Women in the Occupied Territories*: 10). Motstanden ble flyttet inn i de okkuperte områdene og innbyggerne her tok over kampen. Det var den yngre generasjonen som ledet an. Dette signaliserte både skuffelsen over de andre araberstatenes manglende støtte og PLOs manglende evne til å oppnå endring gjennom politiske og militære strategier (Lindholm Schulz, 1996:103-105).

Store deler av folket var aktive og motstanden tok ulike former, fra demonstrasjoner, ikke-voldelige aksjoner, streiker og annen sivil ulydighet til drap på israelske soldater, bosettere og palestinere mistenkt for å være kollaboratører (Lindholm Schulz, 1996: 102-103). Ulike generasjoner var aktive i motstanden og kollektive historier fra denne intifadaen florerer og fortelles ennå.

Intifadaen brakte med seg økt verdighet og selvfølelse til folket og en fornyet stolthet over å være palestinsk. Slik forsterket intifadaen den palestinske nasjonale identiteten (Lindholm Schulz, 1996:107). Martyrer ble ansett som spesielle bærere av palestinsk identitet. De hadde kjempet, lidd og ofret livet for frihetskampen. Andre som også representerte kampen og lidelsen var fengslede, sårede, deporterte og arresterte. Intifadaen var bygget på og fostret en slags "nedenfra og opp-nasjonalisme", som åpnet for sosial mobilitet, man kunne "bli noe" gjennom å delta i motstandshandlinger (Lindholm Schulz, 1996: 112). Med intifadaen ble visse samfunnsstrukturer og roller redefinert, blant annet ble kvinner mer aktive og synlige politisk. Kvinnegrupper begynte å fokusere på kvinners rettigheter, men målet om et fritt Palestina var overordnet. Kvinners viktigste rolle, symbolsk og pragmatisk innenfor en nasjonalistisk tankegang, var å produsere nye generasjoner palestinere og frihetskjemper. Det var kvinnens oppgave å oppdra disse innenfor tradisjonelle verdier, for å bevare moralen og kampgløden og ikke bli påvirket av demoraliserende, korrupperende verdier (Lindholm Schulz, 1996:113-115).

Mot slutten av intifadaen var folket slitne etter å ha lidd store tap. Fra 1990-91 dreide intifadaen i mer militarisert retning, med mer utstrakt bruk av vold, utført av

grupperinger heller enn det sivile samfunn. Intifadaen ble fjernet fra massene og mer politisert, hvilket var med på å svekke den sivile karakteren og oppslutningen den opprinnelig hadde (Lindholm Schulz, 1996:113-115).

Intifadaen hadde politisk oppnådd å utfordre den israelske okkupasjonens bærekraft (Andoni 2001: 210). Og den første Oslo-avtalen fra 1993 var en timeplan for hvordan Israel skulle trekke seg ut av palestinske områder, mot at de skulle få fred. I henhold til avtalen trakk Israel seg ut fra de tettest befolkede byene på Vestbredden og i Gaza, og dette åpnet for et visst selvstyre for palestinerne (Ingdal og Simonsen, *Mur*, 2005: 18). Avtalen var omstridt både blant palestinere og israelere. Den israelske okkupasjonen var ikke over, men Israel og PLO anerkjente hverandre som forhandlingsparter (Green 2009:60).

Al-Aqsa-intifadaen (2000-2005) ble utløst etter at Ariel Sharon besøkte Al-Aqsa-moskeen i 2000 ¹ og umiddelbart etter besøket oppstod demonstrasjoner. Disse ble slått hardt ned på av israelsk politi og hær, hvilket medførte flere drepte og et stort antall sårede palestinere (Green 2009: 65-66). Den feilslåtte Oslo-prosessen og palestinernes frustrasjon over manglende reelt selvstyre var noen av de utløsende faktorene for demonstrasjonene (Ingdal og Simonsen 2005:18). Sammenbruddet i Camp David II-forhandlingene, palestinernes skuffelse over egne selvstyremyndigheter som fremstod korrupte og inkompetente og oppfattelsen at israelsk politikk gjorde en levedyktig palestinsk stat umulig bidro til sinnet som lå bak opprøret blant det palestinske folket (Green 2009: 65-66).

Den andre intifadaen var langt mer blodig og dødelig enn den første. Den var også betydelig mer politisk styrt og militarisert. Intifadaens aksjoner ble i hovedsak utført av unge menn tilknyttet væpnede brigader, som er de politiske partienes militære fløyer. Grunnet aksjonenes voldelige karakter holdt sivilbefolkningen seg gjerne unna aksjonene og konfrontasjonene (Andoni 2001: 21). Intensjonen med motstandsaksjonene var å ramme israelske mål hardt. Både sivile og militære mål, inne i

¹ Det er flere meninger angående når opprøret startet, med ulike episoder i september 2000, som skulle ha ført til de første demonstrasjonene. Det er mest vanlig å regne Sharons besøk ved Al-Aqsa-moskeen som det som utløste opprøret.

Israel og i de okkuperte palestinske områdene ble rammet. Aksjoner under den andre intifadaen ble slått mye hardere ned på enn under den første, da det var selvstyremyndighetene, det palestinske politiet og sikkerhetsstyrkene som hadde ansvaret for sikkerheten i de okkuperte områdene. Slik rettferdiggjorde IDF sin overlegne maktbruk ovenfor palestinske sivile (Green 2009: 66). Menneskelige tap, re-okkupering av palestinsk land og aksjoner mot PNA samt ødeleggelser av palestinske institusjoner som universiteter, radiostasjoner og mindre kulturinstitusjoner var noen av konsekvensene. De palestinske brigadene og frihetskjemperne brukte IDFs voldsomme militære svar til å forsvare egen bruk av alle typer våpen, også selvmordsbombing (Green 2009: 67-68).

Den andre intifadaen innebar ingen fornyet stolthet eller verdighet for den palestinske identiteten. Den sivile oppslutningen rundt den første intifadaen gjenoppstod ikke under den andre. Intifadaens politiske og økonomiske konsekvenser førte til en dramatisk forverring for det palestinske folket og håpet om en palestinsk stat var mer falmet ved utgangen enn ved inngangen av dette opprøret. Kamp og lidelse er ennå sentrale begreper i den palestinske, nasjonale identiteten. Og fortsatt, år etter den andre intifadaens slutt, dyrkes frihetskjemperen og motstanden mot okkupasjonen. Men få av mine informanter hadde tro på et nytt væpnet opprør, lik den andre intifadaen.

Etter den andre intifadaen har livet for de fleste palestinere blitt ytterligere forverret. Årsakene er mange og sammensatte. Arbeidsledighet, økonomiske vanskeligheter, total stengning av grensen til Israel, storstilt bygging av nye ulovlige bosetninger, sjekkpunkter og muren som gjør ferdsel vanskelig og den politiske splittelsen mellom Hamas og Fatah og en stagnert fredsprosess er alle medvirkende faktorer.

Metodiske betraktninger

A.Stewart skriver at etnografisk forskning har fire karakteristikker som er allment akseptert (Stewart, *The Ethnographer's method*, 1998:5). Det er deltagende observasjon, som er feltarbeiderens undersøkende erfaring. Holisme, hvilket innebærer at forskeren søker å få en helhetlig forståelse av samfunnet og at individene må bli forstått innenfor konteksten av "det hele", altså sitt samfunn og kultur. En tredje er kontekstsensitivitet, dette er feltarbeiderens kontekstuelle forklaring hvor forskeren ser sammenhenger

mellom ulike aspekter i sine data. Den fjerde er sosiokulturell beskrivelse, skildring og analyse av kultur og sosiale relasjoner. I tillegg, skriver Stewart, burde bruken av teori være en femte karakteristikk av etnografisk arbeid (Stewart 1998: 5-6). Jeg var oppmerksom på Stewart (1998) under mitt feltarbeid og i har også vært det i skriveperioden.

I mitt feltarbeid benyttet jeg meg av kvalitativ metode, med deltakende observasjon og kvalitative intervjuer som hovedverktøy, slik K. Fangen fremstiller disse metodiske grepene (Fangen *Deltagende observasjon*, 2004:28, 141). I de delvis strukturerte, kvalitative intervjuene fulgte jeg mer eksplisitt opp aktuelle problemstillinger. Her hadde jeg en intervjuguide som utgangspunkt, men prøvde å peile samtalen inn mot den retning som var mest interessant gitt intervjuobjektet. Under intervjuene noterte jeg så langt det lot seg gjøre. I den deltagende observasjonen forsøkte jeg å favne så bredt som mulig, også utover den tematikken jeg hadde som utgangspunkt, jamfør Stewarts redegjøring vedrørende holisme (Stewart 1998: 5-6).

Wikan skriver (i Wormnæs O. (ed.), *Vitenskap – enhet og mangfold* (1996): 183) at deltakende observasjon er å leve mest mulig som sine informanter, med de samme muligheter og begrensninger, for slik å kunne forstå dem og deres handlinger. Jeg bodde, arbeidet, handlet og levde inne i flyktningleiren, med de implikasjoner, gleder, sorger og begrensninger det hadde. Likevel var det alltid en vesentlig forskjell på meg og mine informanter. For som internasjonal unnsnapp jeg både den strengeste sosiale kontrollen inne i leiren og de største vanskelighetene i møte med okkupasjonsmakten.

Informanter og arenaer for datainnsamling

Min hovedarena for datainnsamlingen var teatret og alt som foregikk der. Wikan (1996: 189) skriver om viktigheten av å avgrense sitt feltunivers, sin observasjonskonteks. Opprinnelig hadde jeg tenkt at teatret kun skulle være en del av mitt feltunivers. Planen var å bli ved teatret tre til fire måneder, for så å gjøre resten av feltarbeidet i andre byer på Vestbredden hvor det er flere etablerte teatre. Slik sett var planen å gjøre et *multicited* feltarbeid, jamfør Marcus (1995). Allerede etter et par uker avgjorde jeg å bli ved The Freedom Theatre. Grunnene til dette var mange; tilgang til feltet og informanter, kompleks og dramatisk historisk kontekst og interessant dynamikk og

stemning ved teatret bidro til denne avgjørelsen. Slik ble mitt feltunivers naturlig avgrenset, ettersom jeg valgte å bli.

Mine hovedinformanter var ansatte og studenter ved The Freedom Theatre, en gruppe på rundt tretti stykker jeg hadde daglig omgang med. De fleste var palestinere, noen var internasjonale. Noen av teatrets ansatte hadde jeg omgang med utenfor teatret. Dette kunne dreie seg om byturer, konserter, konferanser og hjemmebesøk. Jeg underviste i bevegelse og dans fem ganger i uken for skuespillerstudentene. I tillegg fulgte jeg ofte disse ti studentene i deres videre arbeid. I perioder trente jeg de kvinnelige ansatte og noen av deres kvinnelige slektninger. To ganger i uken i ca to måneder trente vi på morgen. Treningstimene var en god observasjonsarena og gav data om blant annet kvinnens forhold til kropp og kvinners holdninger til kjønnsroller og kjønnsstereotyper. Jeg underviste også noe i barne og ungdomsgruppa, hvilket gjorde at jeg fikk se ulike aspekter ved det å vokse opp i både leir og by. De maskuline og tidvis voldelige sosiale kodene guttene må tilegne seg og de strenge sosiale reglene jentene må underkaste seg var ting som jeg fikk god mulighet for å observere her.

Ellers erfarte jeg at all omgang og alle situasjoner, fra arabisktimene, handleturene i by og leir, bussturer, besøk til bare det å vandre eller jogge gatelangs, gav verdifull kunnskap og forståelse for min feltkontekst. I tillegg reiste jeg rundt på Vestbredden og intervjuet andre teatre og kulturinstitusjoner, men informasjonen jeg fikk her var mest egnet til å belyse hvorvidt data jeg samlet inn ved The Freedom Theatre var valide for andre kontekster enn Jenin.

Jeg velger å redegjøre noe for noen av mine informanters bakgrunn. En avveining av hvor representativ og sentral vedkommende er for mitt datagrunnlag og mine empiriske eksempler samt hvorvidt vedkommendes historie gir et verdifullt bidrag til lesernes forståelse av mitt felt, vil ligge til grunn for hvor hvilke informanter jeg greier ut om. Et grep jeg tar er å anonymiserer mine informanter ved å gi dem fiktive navn, ut fra visse karakteristiske trekk som jeg merket meg. Ikke fordi jeg tror at dette vil anonymisere mine informanter i noen bedre grad, men fordi jeg ønsker å unngå stereotype assosiasjonsrekker. Mine informanter er hardt prøvede palestinere. De figurerer i media og andre kilder som ofre, okkuperte, terrorister, selvmordsbombere og annet. Jeg

ønsker å vise mine informanter i deres kontekst, uten at stigmatiserende kategorier skal prege inntrykket til mine lesere.

Den store, urolige gutten:

Denne unge mannen er 18 år, stor av vekst og har gjengens tøffeste framtredden. Han har en noe broket fortid, ifølge ham selv stjal han alt han kom over. Alt som gav penger eller spenning var et kjærkomment brudd i hverdagen som bestod av å henge ute på gata i leiren. Skolegangen hans har store hull grunnet intifadaen og skulking, så den store, urolige guttens lese og skriveferdigheter er dårlige. Da han kom til teatret i 2006 stammet han fryktelig, ifølge seg selv og andre. Mange på teatret snakket om hvor utrolig det var at gutten nå kunne stå på en scene og avsi replikker. Selv sa han at noe av støyen han har inne i seg har kommet ut og at det er derfor han ikke stammer like mye lenger. Den store, urolige gutten klarer ikke å være helt i ro, helt stille eller helt alene. Støyen han opplever inne i seg tar da overhånd, slik han forklarer det. Den store, urolige gutten er forelsket i Jenta med talentet som går i klassen hans. Dette er ingen lett ung, kjærlighet, hvilket de begge er klar over. Den store, urolige gutten passer godt på Jenta med talentet, han er hennes beskytter på teatret og i leiren, men han forbyr henne også å utfolde seg.

Jenta med talentet:

Jenta med talentet er en vever, liten jente, men bak den lille fasaden skjuler det seg trass og styrke. Jenta med talentet har talent for å stå på scenen og foran et kamera. Da jeg først ble kjent med henne var hun lutrygget og sjenert, og verre hadde det vært i starten av skoleåret, fortalte hun selv. Da jeg dro hadde hun vokst til en rakrygget jente, som turte å si imot teatrets kunstneriske leder når han var urettferdig. Jenta med talentet har mange vanskelig erfaringer i sitt unge liv, trosser likevel et helt lokalsamfunn som tydelig uttrykker at de synes teater er en upassende aktivitet og utdanning for en jente. Jenta med talentet er kjæreste med Den store, urolige gutten. Om han er hennes store kjærlighet eller et slags ungdomsopprør, skal ikke jeg synse om. Uansett er han hennes garantist for at de andre guttene i klassen ikke kommer med nedlatende kommentarer til henne og for at folk fra leiren ikke rører henne.

Komediejenta:

Dette er ei robust jente med mørkeblondt hår og blå øyne, som alltid har et skøyeraktig blikk. Nittenåringen har en ambisiøs mor som mye heller vil at komediejenta skal bli engelsklærer. Derfor følger hun også engelskundervisning ved Det åpne universitetet i byen. Hennes far er død, det er hennes eldre brødre og en onkel som er familiens overhoder. Disse er mer konservative enn hva faren var og hun mente selv at de var skyld i at hun måtte slutte på teaterskolen etter uroen som red teatret i april 2009. Som om ikke teatrets uroligheter var nok, fant familien ut at hun hadde en "småkjærest" ved teatret. Han var i tillegg fra leiren, hvilket hun ikke er. Det hjalp lite at Komediejenta gråt, at lærere og ledelse ved teatret oppsøkte familien for å be om at datteren fikk fortsette, Komediejenta måtte slutte.

Poetens enke:

Poetens enke er en vakker kvinne i midten av tredveårene. Hun er utdannet journalist fra Vestbredden og har mastergrad i dramaterapi fra London. Ved teatret jobbet hun i perioder som dramaterapeut. Hun bor sammen med sin elleve år gamle sønn i et nydelig lite hus i en vakker landsby noen kilometer utenfor Ramallah. Fra landsbyen har man utsikt til havet og lysene i Tel Aviv. Landsbyen er hjemstedet til hennes avdøde mann, poeten som døde så altfor tidlig av kreft. Hans slektninger er den dominerende klanen i landsbyen. Poetens enke er selv vokst opp i en flyktningleir i Nablus og i Jordan, hvor resten av familien hennes bor i dag. Familien hennes er ifølge henne selv meget religiøs og konservativ. Poetens enke har funnet kjærligheten igjen, etter at hun ble enke som tjuesyvåring. Denne mannen er scenograf, en meget respektert og velholden mann. Men det blir ikke de to, da han er kristen. Han har foreslått å konvertere til islam, men det er like håpløst ifølge poetens enke. Hennes avdøde manns familie ville uansett overta ansvaret for sønnen hennes, slik er loven. Dessuten frykter hun at hennes families mannlige slektninger vil drepe henne som et svar på denne kristne mannen, selv om de lever i Jordan. Denne sekulære, vindrikkene, røykende, bilkjørende kvinnen, som er ute på forstillinger, restauranter og nattklubber, som har bodd to år alene med sønnen i London og som er så selvstendig det er mulig for en kvinne å være på Vestbredden avskriver dermed muligheten for å gifte seg på ny.

Den unge mannen med de sørgelige øynene

Studenten er gruppas eldste med sine 24 år. Han vekslet bokstavelig talt inn sitt våpen for å få starte ved teatrets skuespillerutdanning. Han hadde vært en aktiv frihetskjemper under den andre intifadaen og satt i palestinsk fengsel, men var en av de som fikk amnesti som et ledd i en av mange avtaler som ble gjort mellom Israel og PNA i etterkant av intifadaen. Den unge mannen med de sørgelige øynene har betalt en høy pris for sin deltakelse i intifadaen; han har kun en fungerende nyre da han har fått tre kuler i den andre. Den friske nyren har imidlertid begynt å svikte, men palestinske sykehus har verken kompetanse eller utstyr for behandling. Det største og vanskeligste tapet er hans eneste lillesøster. I et angrep som var rettet mot ham ble søsteren på 16 år drept av israelske soldater, mens hun satt på hans seng i familiens hjem. Både Den unge mannen med de sørgelige øynene og hele hans familie klandrer ham for lillesøsterens død. Reaksjonene fra familie og tidligere kamerater var mange, og de fleste var negative, da han gav våpenet sitt i bytte for å studere ved teateret. Familiens kommentar var hvorvidt han trodde teaterarbeidet kunne hevne hans søster og at han gav opp alt han hadde kjempet for.

Mannen med pistolen i linningen

Mannen er teatrets høye beskytter. Han er en tilsynelatende fredelig og klok mann i begynnelsen av 30-årene, og han har alltid pistolen plassert i bukselinningen. Han er tidligere frihetskjemper og leder for Al-Aqsa-brigaden i Jenin, Fatahs væpnede fløy, han var lenge en av Israels mest ettersøkte menn og har overlevd flere drapsforsøk, han var periodevis den operative lederen for flyktningleiren og er tett tilknyttet teatret.

Tilgang

Å være en del av lærerstaben var en fordel når det gjaldt tilgang til feltet. Fra jeg ankom teatret var jeg i full gang. Alle på teatret visste at jeg kom og at jeg skulle jobbe, men samtidig studere. En vanlig dag kunne se ut som følger: fra klokken 09.00 til 11.00 underviste jeg og var sammen med studentene, etter en liten pause fulgte jeg det mest interessante som skjedde ved teatret den dagen, det være seg møter med ansatte, guiding av internasjonale gjester, besøkende forestillinger eller studentenes videre arbeid. Ettermiddagen ble ofte fylt av et intervju eller av byturer sammen med noen av de lokalt ansatte. Det var ukentlige kveldsforestillinger ved teatret som jeg selvfølgelig så. Om kveldene var det gjerne fellesmiddager med de fleste av lærerne som til enhver

tid var tilknyttet teatret. Ofte var det også sosiale tilstelninger med både lokale og internasjonale på kveldene. Også her tilegnet jeg meg verdifull informasjon. Her kunne vi utveksle erfaringer, spørre om ting og ikke minst var det nyttig å hele veien diskutere hva teatret kunne bidra med for studenter, ansatte, leiren, byen, for Palestina og frihetskampen. Sene kvelder ble det og feltnotater ble ofte skrevet i de sene nattetimer eller i en eller annen pause som måtte oppstå. Jeg kategoriserte relevante temaer og noterte grundig underveis. Men *headnotes*, som Wikan (1996: 187) beskriver som vår indre minnebok med sanseinntrykk som man aldri får notert, var en viktig del av min forståelse av feltkonteksten både underveis i feltarbeidet og i analyseprosessen i etterkant.

Språk

Jeg snakket ikke arabisk da jeg ankom, men jeg tok ukentlige arabisktimer under det meste av oppholdet. Dette gjorde at jeg kunne kommunisere på et helt enkelt nivå, hvilket jeg opplevde som en døråpner for å få kontakt med folk, særlig i flyktningleiren. Ved teatret var det mange som snakket engelsk, dessuten var de vant til å bruke tolker

Når det gjaldt intervjuene jeg utførte brukte jeg tolk når informantene ikke behersket engelsk godt. Jeg brukte tre ansatte ved teatret som tolker, to kvinner og en mann. Jeg gikk nøye igjennom etiske retningslinjer og taushetsplikt med disse tre. De fikk timelønn for det arbeidet de gjorde og inngikk en muntlig avtale med meg når det gjaldt taushetsplikt. Det er viktig å understreke at informasjonen jeg fikk ikke var sensitiv for informantene og at de fleste opplysningene var tolkene allerede kjent med. I løpet av de intervjuene jeg gjennomførte med tolk opplevde jeg ikke at dette var til hinder for eller negativt for datainnsamlingen.

Der hvor de språklige utfordringene ble større var når kommunikasjon mellom andre kun foregikk på arabisk. Jeg kunne som oftest forstå, ut av noen nøkkelord, at samtaletemaet var av interessant karakter, men mer forstod jeg ikke. Det hadde vært positivt for datainnsamlingen og for den fulle forståelsen av konteksten om jeg hadde forstått innholdet i disse samtalene. Men generelt vil jeg si at de språklige utfordringene var overkommelige

Posisjonering

Den refleksive antropologien, skriver Wikan (1996: 185), er en problematisering av samspillet mellom felt og forsker og en diskusjon av det intersubjektive i denne relasjonen. Samspillet med min feltkontekst var preget av det som preger alle palestineres liv: okkupasjonen, frihetskampen og den manglende friheten. I min rolle som lærer ved teatret kunne omgivelsenes fokus på okkupasjon, frihet og frihetskampen til tider være frustrerende. Det opplevdes tidvis lite konstruktivt at samfunnet lot til å akseptere at begrepene ble brukt som forklaringsmodeller og unnskyldninger for alt fra systemsvikt til menneskelige feil. Dette kunne dreie seg om studenter som måtte forlate teatret midt i undervisningen for å ordne personlige ting på offentlige kontorer i byen til at det elektriske anlegget var en brannbombe. Okkupasjon og manglende frihet til å bygge egen stat og egne systemer, ble brukt som forklaringsmodell på hvorfor ting fungerte dårlig. Dette kunne synes å bli en sovepute for mange og det ble sjelden stilt spørsmålsteget ved plausibiliteten til disse forklaringene.

På den annen side opplevde jeg selv hvor raskt man ble en del av denne diskursen og hvor fort man satte seg og sine omgivelser inn i denne forklaringsmodellen. For min egen del kjente jeg mest på dette i møtet med israelere. Å bevege seg rundt på det okkuperte Vestbredden betyr at man må gjennom sjekkpunkter. Som internasjonal medfører ikke dette fare som det kan gjøre for den jevne palestiner, men det er allikevel en ubehagelig opplevelse. Hver gang jeg passerte et sjekkpunkt kjente jeg et enormt sinne og en total håpløshet. Og håpløsheten legitimerte forklaringsmodellen, slik jeg har forklart den ovenfor.

Å være inne i Israel og forholde seg til det israelske samfunnet og israelere bidro også til en legitimering av forklaringsmodellen. Å forholde seg til at ens informanter nektes adgang til områder de har et sterkt emosjonelt bånd til, som de anser som sitt hjemland, sin identitet og sin "frelse" mens jeg selv kunne reise fritt inn i disse områdene var hjerteskjærende. Dette medførte at den fastlåste politiske situasjonen og deres år med lidelse og urettferdige behandling manifesterte seg i vår relasjon. Videre var det vanskelig å takle overgangen fra fattigdom til rikdom på 60 minutter, som det tar fra Øst-Jerusalem til Tel Aviv. Slike erfaringer førte til en utmattende frustrasjon, som var

medvirkende til å forstå hvorfor okkupasjonen sees som opphavet til livets vanskeligheter og brukes som forklaringsmodell for så mangt.

Jeg opplevde altså å på den ene siden å stille spørsmålstegn ved fruktbarheten av at begrepene okkupasjon, manglende frihet, frihetskamp, martyrer og lidelse gjennomsyret alle sider i den palestinske konteksten og ble brukt som forklaringsmodell på mye. På den andre siden ble jeg raskt dratt inn i denne diskursen selv, jeg forsto og var tidvis enig i dens argumenter og implikasjoner. Denne dualiteten i samspillet med min feltkontekst preget oppholdet og var en nyttig, om litt frustrerende erfaring. For det første mener jeg eget sinne og frustrasjon gjorde meg bedre i stand til å kunne begripe visse aspekter i den palestinske konteksten. For det andre, samtidig som forståelsen av deres hverdag økte, økte også min evne å skille mellom reelle konsekvenser av okkupasjon og undertrykkelse og de tilfellene hvor okkupasjonen var brukt som en hendig unnskyldning.

Kapittel 2: Teoretisk bakgrunn

”Soldaten slår far, far slår mor, mor slår barna og barna slår hverandre.” Setningen er hentet fra mine feltnotater, skrevet av en sliten, trist og tung masterstudent omtrent halvveis i feltarbeidet. All volden, våpnene og diskrimineringen i min feltkontekst hadde begynt å stå frem for meg for alvor. Vold preger Vestbredden. Den israelske hæren står for en dimensjon ved denne volden. Brigadene og frihetskjemperne som kjemper med våpen og maktbruken fra palestinske sikkerhetssoldater og politi står for en annen dimensjon. Volden som foregår i det sivile samfunnet står for en tredje dimensjon. Tanken er at vold og trusler skal løse problemer. Den israelske hæren bruker vold for å få bukt med alt, fra det de anser som terrorister til demonstranter. Frihetskjemperne bruker vold for å få sitt land tilbake. Politi og soldater tyr til vold i håndhevingen av sitt mandat. Jenter blir drept for familiens æres skyld. To skuespillerstudenter brukte (ved en anledning) vold for å uttrykke misnøye med en medstudent. En lederfigur ved teatret brukte (ved en anledning) vold for å sette seg i respekt. Barna slår og sparker hverandre når uenigheter oppstår i lek.

Volden legitimeres blant annet med henvisning til juridiske rettigheter, religion og tradisjon. Legitimeringen uttrykkes gjennom symbolske virkemidler som matyrplakater, poesi, vuggeviser, teaterforestillinger, utdanning, sosialiseringprosesser og juridiske prosedyrer med mer. Denne symbolske produksjonen reproducerer en hegemonisk orden, en måte å se og forstå verden på, hvor vold og diskriminering spiller en rolle. Legitimeringen av volden er essensiell, da den bidrar til å underbygge og opprettholde den hegemoniske orden. Trues legitimeringen, trues hegemoniet. Gjennom oppgavens analyse vil jeg argumentere for at The Freedom Theatre utfordrer legitimeringen av volden ved å bidra til refleksjon gjennom å utfordre kjønnskategorienes handlingsrammer og ved å gi leirens unge en motstandsarena med andre virkemidler enn vold og. Slik trekker teatret i tvil den hegemoniske orden. Det kan synes som om den mest truende opptreden i dette systemet er å svekke oppfattelsen av den rettferdighet og nødvendighet som voldsutøvelsen hviler på. På denne måten viser det seg at teatrets symbolske virksomhet framstår som truende for voldsregimene og hegemoniet. Å undersøke hvordan denne formen for symbolsk handling virker er derfor

et hovedanliggende videre i oppgaven. Teoriene som benyttes i denne argumentasjonen spenner fra symbolteori, praksisteori og motstandsteori til antropologisk teori om kunst, performanceteorier og feministisk antropologi.

Teatret, okkupasjon og frihetskamp

Baumans teorier om språkets klassifisering, i P. Beilharz *The Bauman Reader* (2001), brukes for å belyse hvordan begrepene okkupasjon, frihetskamp og frihet preger den palestinske diskurs. Med Bauman og J. og J. Comaroffs teori vedrørende hegemoni, fra *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa* (1991), forsøker jeg å vise hvordan disse begrepene blir en del av det hegemoniske orden som mange palestinere ordner sin verden ut fra. Og videre hvordan teatret utfordrer legitimeringen av volden gjennom sitt virke og slik blir en trussel mot deler av den hegemoniske orden.

Ortners praksisteoretiske overblikk i *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject* (2006) brukes for å analysere individets agens og handlingsrom innenfor den kulturen og den konteksten de lever i. Ortner (2006) brukes også for å kaste lys over det handlingsrommet som teatret til enhver tid må manøvrere innenfor, hvor grensene kan tøyes til en viss grad, og videre hvordan The Freedom Theatre som motstandsprosjekt påvirker dets tilhengere. Scott og hans studie av motstand i *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance* (1985) brukes for å se nærmere på hvem som utøver motstand, hva som kan sees som motstandshandlinger og hvordan agentene selv setter sine handlinger inn i motstandskonteksten. Videre brukes hans teori om at det i motstandskampen foregår en ideologisk drakamp om sannheten mellom partene. Dette for å belyse noe av motivasjonen mine informanter hadde for å holde ut sin tilværelse i Jenin flyktningleir, samt teatrets standhaftighet i vanskelige tider. Videre brukes Bourdieu (2010) og Comaroff (1991), for å analysere teatrets rolle i frihetskampen, i leiren og blant dets tilhengere, ansatte og studenter.

Hegemoni

J. og J. Comaroff (1991) greier ut om hegemoni, med utgangspunkt i Gramscis (1971) tanker og refleksjoner over begrepet. De skriver følgende:

”...we take hegemony to refer to that order of signs and practices, relations and distinctions, images and epistemologies - drawn from an historically situated

cultural field - that comes to be taken for granted as the natural and received shape of the world and everything that inhabits it.”(J. og J. Comaroff 1991: 23-24)

Hegemoni er den dominerende måten å se og forstå verden på, innenfor en gitt kultur. Dets makt og styrke ligger ofte i at den, i kraft av å være en internalisert og naturlig del av dens verden, hindrer mennesket i å reflektere over hegemoniets validitet. Hegemoni lar seg ikke forhandle over og er slik hevet over argumentasjon, og slik virker den homogeniserende (J. og J. Comaroff 1991: 23-24).

For å skape hegemoniet trengs kontroll med symbolske produksjoner i kulturen, som utdanning, rituelle prosesser, sosialiseringsmønstre, politiske og juridiske prosedyrer, helse og kroppslig disiplin med mer. Den kontrollen som skapes, gjennom å diktere disse prosessene, må bestå over så lang tid at den internaliseres i hverdagen og kulturen i så stor grad at den blir usynlig og dermed naturlig (J. og J. Comaroff 1991: 25). Ideologi og hegemoni er de to dominerende måtene makt entrer kulturen. Makten kan forekomme i ulike versjoner, som agentenes handlinger eller den kan gjemme seg i dagliglivets former, hvor den manifesterer seg i begrensninger, konvensjoner og verdier. Denne siste utgaven av makt kan fremstå naturlig og hevet over menneskelig agens, og slik være vanskelig å stille spørsmålstegn ved. Men, skriver J. og J. Comaroff (1991: 22), denne maktens interesse tjener i høyeste grad visse mennesker.

Hegemoniet vil aldri være absolutt og totalt, og kun sjelden vil det minimeres til ingenting, men det vil foregå en kontinuerlig prosess hvor hegemoniet bli skapt og gjenskapt. Det er når motsetningene mellom verden slik den fremstilles og slik den erfarer blir fremtredende, at spørsmålstegn og debatt rundt den hegemoniske orden kan oppstå. Hegemoni vil følgelig alltid være ustabilt og sårbart. (J. og J. Comaroff 1991: 25-27)

Zygmunt Bauman skriver at en av språkets funksjoner er å klassifisere, å anerkjenne at verden består av ulike enheter og at disse enhetene igjen enten hører sammen med liknende enheter eller står i opposisjon til andre enheter (Beilharz 2001:281). Å klassifisere innebærer å inkludere og ekskludere og slik gi verden struktur. Klassifiseringen ordner verden slik at mennesket vet hvordan å bære seg ad, skriver Bauman videre. Klassifiseringens motsats er ambivalens, ifølge Bauman, som oppstår

når objekter, handlinger og hendelser kan plasseres i flere kategorier. Ambivalens blir dermed uorden, tap av kontroll og en tilstand hvor tilfeldighetene kan rå (Beilharz 2001: 281-282).

Praksisteori

Praksisteori kom for alvor på banen i antropologien på slutten av 1970-tallet, og det var i særlig grad tre verk som har vært førende for denne retningen innen antropologien. Disse var skrevet av Bourdieu (2010), Giddens (1979) og Sahlins (1981) (Ortner 2006: 1-2). Ortner (2006: 129) skriver at praksisteori, helt enkelt skissert, er at enhver kultur former visse typer sosiale aktører samtidig som disse sosiale aktørene reproducerer, men også transformerer, den kulturen de er en del av, under visse omstendigheter. Alle sosiale aktører har agens, det vil si at aktørene har en kognitiv, emosjonell og mer eller mindre bevisst intensjon bak sine handlinger. Ortner (2006: 134) understreker at agens aldri er en ting i seg selv. Agens er en universell egenskap ved mennesket, men vil formes av og må utfolde seg innenfor den kulturen agenten opererer i. Videre vil maktstrukturene som preger kulturen være avgjørende for muligheten for utøvelse av agens (Ortner 2006: 134-137). Ortner (2006: 130-131) skriver at agenten aldri vil kunne være helt fri da vedkommende alltid må ta hensyn til de nære relasjoner den er en del av samt at makt, ulikhet og konkurranse vil konstituere agentens liv. Slik vil det alltid være et mektig, dynamisk og tidvis transformerende forhold mellom menneskers handlinger og strukturer som finnes i samfunn, kulturer og historien. (Ortner 2006: 133).

Bourdieu's *Outline of a Theory of Practice* fra 1977 er ett av de første og viktigste verkene som satte fokus på at det ikke trenger å være et motsetningsforhold mellom individers praksis og de større samfunnsstrukturene, men at det derimot kan sees et dialektisk forhold mellom disse (Ortner 2006:2). I verket presenteres begrepet doxa, som Bourdieu (2010: 164) bruker om erfaringen om at den sosiale verden oppleves som selvfølgelig og opplagt, samt at dens orden følgelig er udiskutabel. Han sier det er når det finnes en korrespondanse mellom de sosiale strukturene og de mentale strukturene, at grunnlaget for en total hengivenhet til den etablerte orden er lagt. Slik skjer en naturalisering av ordenens vilkårlighet, og den sosiale verden fremstår selvfølgelig (Bourdieu 2010: 164).

Bourdieu peker på at de kategorier innad i en gruppe som faller uheldig ut med tanke på den selvfølgelige orden i samfunnets strukturer, eksempelvis kvinner og barn, ikke kan gjøre annet enn å underkaste seg den naturlige orden. Dette fordi det er eneste måte for disse kategoriene å dempe ulempene på, ved å forsøksvis nøytralisere de negative effektene strukturenes orden har på deres kategori. (Bourdieu 2010: 163-165).

Bourdieu skriver at den dominerende gruppen, hvis interesse er å bevare de gjeldende maktforhold, vil strebe etter å bevare integriteten og troverdigheten i doxa, mens de som blir dominert har interesse av å avsløre tilfeldighetene i doxa og vise den naturlige ordens urimelighet (Bourdieu 2010: 169).

Doxa kan kun utfordres og endring kan bare oppstå i samband med en krise, ifølge Bourdieu. Når en ikke lenger ser logikken og det naturlige samsvar mellom samfunnets objektive kategorier og strukturer og ens egne subjektive strukturer oppstår krisen, som i sin tur åpner for at det udiskutable kan diskuteres og selvsagtheten i samfunnets orden, altså doxa, blir satt på prøve (Bourdieu 2010: 168-169).

Doxa kan skilles fra ortodoxy og heterodoxy, skriver Bourdieu (2010:164). Når noe i den etablerte orden er heterodox innebærer det en bevissthet og gjenkjennelse av at andre i samfunnet kan ha andre og aksepterte holdninger og syn enn ens eget. Ortodoxy innebærer en anerkjennelse av at det eksisterer andre oppfatninger enn ens egen, men at det er ens egen oppfattelse som er den eneste riktige (Bourdieu 2010:164).

Motstand

Scott (1985) og Ortner (2006) skriver om motstand med utgangspunkt i ulike antropologiske perspektiver og med tjue års mellomrom. Scott (1985) skriver at fenomenologien er det han anser for et fruktbart perspektiv for å studere motstand. Mens Ortner (2006) skriver innenfor en praksisteoretisk ramme. Det finnes flere fellesnevner mellom disse antropologene og Ortner (2006: 44) skriver at spørsmålet rundt hva motstand er ble mye mer komplisert etter at Scott utgav boken *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance* (1985).

Aktørers intensjoner utvikles gjennom praksis og handlingens mening forandres både for aktør og analytiker (Ortner 2006:44). Når man studerer motstand er det derfor viktigere å se på motstandsprosjektet, enn å se på hvem aktørene eller gruppen av

aktører som yter motstand er, hevder Ortner. For det er gjennom motstandsprosjektene gruppens individer transformeres og blir til de aktørene de fremstår som, og det er gjennom prosjektene at aktørene bevarer eller påvirker sitt sosiale og kulturelle univers (Ortner 2006 :58).

Scott (1985) skriver om småbønders ideologiske kamp om sannheten, klassekamp og motstand mot velstående landeiere i en landsby i Malaysia. "How, finally, can we understand everyday form of resistance without reference to the intentions, ideas, and language of those beings who practice it?" (Scott 1985: 38). Scott skriver at tanken om motstand, altså meningen med den, og de faktiske motstandshandlingene, er i en konstant dialog. Symboler, normer og ideologiske tanker som motstandsgrupperinger skaper, konstituerer og danner grunnlaget for deres handlinger, hevder Scott (1985: 38). Når det gjelder å definere hva motstand er, argumenterer Scott (1985: 290) for at en handling ikke kan defineres ut fra dens konsekvenser, da ikke alle motstandshandlinger nødvendigvis oppnår det utfallet som intensjonen tilsa på forhånd. Derfor er det mer fruktbart å definere ut fra handlingens intensjoner, hva meningen og motivasjonen bak handlingen var. Intensjonen vil ikke gå frem av handlingen, men vil komme til syne i aktørenes forklaring av sine handlinger. (Scott 1985: 290)

Nina Gren skrev i sin doktorgradsavhandling fra 2009 om flyktninger i en annen flyktningleir på den okkuperte Vestbredden. Gren (2009:181) skriver om en type motstand, som ganske enkelt er den enkelte palestiners eksistens. *Sumud* er det arabiske uttrykket som brukes om denne motstanden og det inneholder en rekke sammenfildrede meninger og er et viktig uttrykk i både lokal og i nasjonal retorikk. Uttrykket rommer meninger som stedfasthet, utholdenhet, motstand, å motstå og å trosse. Standhaftighet er oversettelsen jeg velger å bruke, da dette norske uttrykket gir mest gjenklang slik jeg forstod uttrykket i løpet av mitt feltarbeid. Dette er en type motstand som det har blitt oppfordret til, som har blitt en strategi og som komplimenterer den væpnede motstanden. I et kapittel skriver Gren (2009: 153) om sumud som en motstandsstrategi som gjenspeiler kravet om å få vende tilbake til sine forfedres landsbyer og hjem inne i Israel. Motstandsstrategien er å bli værende i flyktningleirene, til tross for elendige boforhold, få arbeidsmuligheter, dårlige oppvekstvilkår og liten utsikt til å flytte ut i overskuelig fremtid. Standhaftigheten motiveres av en palestinsk ideologi om at

mennesker hører til et sted, at ens røtter knyttes til et bestemt område (Gren 2009: 181).

I et annet kapittel tar Gren (2009: 181) for seg *sumud* som utholdenhet i vanskelige tider. I tider når annen motstand er umulig, blir det å bevare en slags hverdag viktigste fokus, og motstandsstrategien blir å holde ut prøvelsene og vise standhaftighet og samhold både overfor hverandre og overfor okkupanten. *Sumud* eller standhaftighet er en type politisk agens som noen ganger blir eneste måte å utøve motstand mot okkupasjonsmakten. Denne standhaftigheten innebærer også enkle overlevelsesmekanismer som svart humor og markering av store hendelser som bryllup, barnefødsler og nasjonale og lokale merkedager.

Symbolteori

Ortner gjør i artikkelen "On Key Symbols" (1973) rede for begrepet nøkkelsymbol. Et nøkkelsymbol spiller en viktig rolle innenfor systemet av kulturell mening, som enhver aktør i et samfunn forholder seg til og påvirkes av (Ortner 1973: 1343). Ortner (1973: 1339-1340) deler nøkkelsymbolet inn i to grupper, oppsummerende symboler og elaborerende symboler. Oppsummerende symboler setter sammen et komplekst system av ideer og summerer dette opp i et symbol. Det oppsummerende symbolet uttrykker og representerer hele systemets mening for aktørene. Om elaborerende symboler skriver Ortner: "Elaborating symbols, on the other hand, work in the opposite direction, providing vehicles for sorting out complex and undifferentiated feelings and ideas, making them comprehensible to themselves, communicable to others and translatable into orderly action." (Ortner 1973:1340). Elaborerende symboler har en sentral status i kulturer på grunn av deres evne til å ordne erfaringer (Ortner 1973:1340). Ortner deler elaborerende symboler opp i to underkategorier; rotmetaforer og nøkkelscenarioer. Nøkkelscenarioer er symboler som forteller hvilke handlingsmønstre som fører til det man vil oppnå. Nøkkelscenarioet kan slik sees som sentrale kulturelle strategier som står i relasjon til et gitt kulturelt mål (Ortner 1973: 1341).

Performanceteorier

Turner (1987) kaller mennesket for "homo performans". Han sier at mennesket er et vesen som hele tiden opptrer, blant annet i rollen som seg selv. Videre sier han at disse forestillingene er refleksive på to måter; gjennom sin opptreden blir mennesket kjent

med seg selv, mens grupper av mennesker vil bli bedre kjent med seg selv gjennom å observere eller delta i forestillingene (Turner 1987: 81). Turner sier at det som er blitt skrevet om forestillinger i samfunnsvitenskaplige og humanistiske fagdisipliner kan deles opp i to kategorier: sosiale forestillinger og kulturelle forestillinger. Kulturelle forestillinger inkluderer estetiske og sceniske forestillinger, mens sosiale forestillinger kan være menneskenes manøvrering av ulike roller i hverdagen inkludert sosiale drama (Turner 1987: 81-82). Sosiale drama er ifølge Turner sosiale prosesser som oppstår i konfliktsituasjoner og består av fire faser; 1) brudd med regulære normstyrte forhold 2) krise, hvor bruddet blir enda klarere 3) oppreisende handling, forsøk på å reparere bruddet 4) reintegrering eller legitimering av brudd (Turner 1987: 74-75). Videre hevder Turner (1987: 94-95) at de fleste sjangere av kulturelle forestillinger har sitt opphav i og blir påvirket av sosiale drama.

"Thus the "force" of a social drama consists in its being an experience or sequence of experiences which significantly influences the form and function of cultural performative genres. Such genres partly, "imitate" (by mimesis), the processual form of the social drama, and then partly, through reflection, assign "meaning" to it." (Turner 1987: 95)

Sosiale drama påvirker altså utformingen og funksjonen til kulturelle drama, mens kulturelle drama er med og gir mening til de sosiale dramaene som har utspilt seg. Om mening skriver Turner at den er et bidrag til å forstå helheten. Meningen begripes når man ser tilbake på en prosess som går over tid, mens verdien av meningen avhenger av dens bidrag til å forstå helheten. Og en gruppe eller et samfunns forståelse av fortiden påvirker deres planer for fremtiden, hevder Turner (1987: 95-98). Når Turner skriver at kulturelle drama kan være med og gi mening til sosiale drama betyr dette altså at kulturelle forestillinger kan være med og forme forståelsen av fortiden og legge føringer for gruppers og samfunns fremtidsplaner.

F. G. Bailey (1996: 12) viser til Turner (1957) og hans studier av Ndembu folkets ritualer, som var grunnlaget for Turners første teorier om performativitet. Bailey skriver at ndembuenes sosiale forestillinger presenterer en imaginær virkelighet. Han peker på at det fellesskapet ndembuene fremstiller i sine ritualer, som Turner (1989) kaller *communitas*, er et forestilt fellesskap. Det gjenspeiler ikke det fellesskapet som finnes i den virkelige verden blant ndembuene, men fungerer som en holdningsskapende faktor.

"...; tell yourself often enough that you are united, and you will be united" (Bailey 1996: 12-13). Kulturelle forestillinger kan ta seg frihet i sin fremstilling av virkeligheten, de kobler av den virkelige verden, setter rasjonaliteten til side og lar det emosjonelle være førende. Bailey tar utgangspunkt i forestillinger som inneholder en kommentar til omverdenen og skriver at her presenteres en utgave av virkeligheten og at tilskueren blir påvirket emosjonelt av denne versjonen. Etter forestillingen har tilskueren dermed et forandret utgangspunkt for å møte den virkelige verden, emosjonelt og pragmatisk. Bailey argumenterer slik for at en forestilling i tillegg til å være informativ også er holdningsskapende (Bailey 1996: 4- 5).

Z. Mendoza (2000: 31) skriver i sin introduksjon av boken *Shaping Society through Dance*, hvor hun studerer dansere og dansegrupper i Cuscoregionen i Peru, at hun ser på dans og forestillinger som komponenter i det sosiale livets konstruksjon og fortolkning. Her finner man en fellesnevner hos Mendoza og Bailey, begge argumenterer for at forestillinger kan brukes til å påvirke aktører og publikum. Mendoza trekker frem Turner som en mer tradisjonell antropolog som ser ritualer og forestillinger som en refleksjon av et satt system av meninger. Mendoza vil ikke se ritualer, herunder dans, kun som refleksjoner av samfunnet. Hun sier hun ønsker å overskride de begrensningene den klassiske antropologien skaper ved å se på forestillinger og ritualer som kun statiske og konservative krefter som fungerer som en reparerende mekanisme for samfunnets orden (Mendoza 2000: 29).

Mendoza (2000: 234) viser hvordan to dansegrupper brukte sine forestillinger til å forhandle om, og påvirke egen identitet og status, og til å sette fokus på paradokser i samfunnet. Den ene gruppen skulle representere overklassen, men bestod i realiteten av dansere fra middelklassen. Gjennom sine danseforestillinger oppnådde de å konstituere seg selv som en slags lokal elite. Attraktive egenskaper ved karakterene i forestillingene ble assimilert inn i medlemmenes egne liv, og var slik med på å forme egen identitet og status (Mendoza 2000: 235). Den andre dansegruppen brukte forestillingenes kreative og transformative makt til å sette fokus på og utforske paradokser ved eget samfunn. Dansegruppemedlemmene var innfødte med lav sosial status. Denne statusen fulgte også dansegruppen, så disse endret ikke sin status. Derimot brukte de forestillingene og dansegruppen til å utforske egen identitet, hva det ville si å være en del av denne

sosiokulturelle kategorien. Danserne brukte også danseforestillingerne til å kritisere overklassen, peke på deres usympatiske sider og til å utfordre overklassens syn på de innfødte (Mendoza 2000: 235-236).

I sin bok *Art and Agency: an Anthropological Theory* (1998) lanserer A. Gell en antropologisk teori om kunst. Dette er en teori om de sosiale relasjoner som oppstår i kjølvannet av kunstverk (Gell 1998: 26). Hans utgangspunkt er at agens ligger til grunn for all kunst. Gell (1998: 17) skriver at agens er et kulturelt rammeverk for å tenke på årsakssammenheng når det gjelder hendelser. Dersom en hendelse inntreffer på grunn av en aktørs intensjoner og vilje er aktørens agens årsaken til hendelsen. Agens blir gjerne forbundet med mennesker da vilje og intensjon er agensens drivkraft. Gell (1998: 17-19) argumenterer for at også ting, for eksempel kunst, kan ha agens, men at tingen da må den være en del av en sosial relasjon. Den andre parten i relasjonen, som Gell kaller en pasient, kan oppfatte det slik at tingen har agens og forholder seg til denne agents handlinger deretter (1998: 20-22).

Gell (1998: 27) lister opp fire komponenter som kan stå i agent – pasient forhold til hverandre. Disse fire er kunstverket; kunstneren; mottakeren, som er kunstverkets tilskuere og kunstverkets motiv, som kan være alt fra et sosialt drama til mennesket som portretteres på et maleri. Alle disse fire komponentene kan ha agens og alle kan stå i et agent – pasientforhold til hverandre, ifølge Gell.

Gells teori kan fremstå som noe skjematisk. I en anmeldelse av Gells bok fant jeg noe oppklarende. Nemlig at Gell forutsetter at kunst er et system av handling, som vil forandre verden heller enn å dekode symbolske forslag om verden (*Art History*, Volume 23, issue 2, 2000: 302).¹ Med dette i minne mener jeg å se en fellesnevner hos både Turner, Gell, Mendoza og Bailey. Nemlig at kunsten, og deriblant kulturelle forestillinger, søker å påvirke sitt publikum og deres forståelse av verden rundt seg, og slik få publikum til å møte denne verden ut fra de impulser mottakeren har fått fra kunsten. Gell, Bailey og Mendoza er eksplisitte med hensyn til forestillingens intensjon og mulighet for å påvirke sine mottakere, som er både publikum og skuespillere. Turner,

¹ <http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/119009257/PDFSTART> [03.02.2010]

som snakker mer om at forestillinger er refleksive, har også et aspekt av påvirkning i sin teori, slik jeg forstår ham. Nemlig muligheten for at kulturelle forestillinger er med på å gi mening til sosiale drama som har utspilt seg, og at forståelsen av disse og aktørenes fortid er med og påvirker ens planer for fremtiden. Derfor vil jeg si meg uenig med Mendoza (2000: 31) når hun sier at Turner ser ritualer og kulturelle forestillinger kun som refleksjon av et satt system av meninger. Selv om Mendoza ønsker å overskride de klassiske teoretiske rammene for hvordan å forholde seg forestillinger, mener jeg alle disse teoretiske tilnærmingene kan bidra til å belyse hvilken rolle forestillingene og teatret kan spille i samfunnet.

Teatret som friarena for kvinnene

I dette kapitlet vil jeg fortsette å bruke teoretikerne Mendoza (2000), Ortners (2006), Bourdieu (2010) og J. og J. Comaroff som jeg har gjort rede for tidligere i dette kapitlet. Mendoza (2000) vil jeg lene meg til for å vise hvordan teatret, i sin kommunikasjon med publikum, brukere, ansatte og samfunnet for øvrig åpner for å utfordre og utvide kjønnsrollene, og slik er med på å bidra til å redefinere sosiale identiteter og kjønnskategoriene. Ortners (2006) praksisteori bruker jeg for å vise hvorledes teatret og kvinnene må ta hensyn til de maktstrukturer som til enhver tid omgir dem. Videre vil jeg benytte meg av Bourdieu (2010) for å vise hvilke begrensninger samfunnet for øvrig legger på endringspotensialet teatret besitter. Dette da teatret og dets kvinner vil være dominerte kategorier i samfunnet, som må manøvrere slik at de til tider må underkaste seg den sosiale orden for å unngå noen av de negative effekter det medfører å tilhøre de dominerte kategorier i samfunnet. J. og J. Comaroff (1991) brukes for å belyse hvordan teatret utfordrer legitimeringen av vold og diskriminering som mange kvinner utsettes for. Slik sår teatret tvil om den måten omgivelsene ordner og forstår sin verden og teatret truer dermed hegemoniet.

Videre vil jeg i min analyse av teatret og dets kvinner bruke Henrietta L. Moore for å belyse hvordan relasjonen mellom menn og kvinner påvirkes, og dermed også mannsrollen, da teatret i sitt virke utfordrer kvinnekategorien og -rollen. Moore har bidratt til den feministiske antropologien gjennom 20 år, og Randi Gressgård har i *Norsk antropologisk tidsskrift*, nr 2, 2007, en gjennomgang av Moores hovedlinjer.¹ I *Feminism*

¹http://www.idunn.no/ts/nat/2007/02/henrietta_1_moore_feministisk_antropologi_gjennom_to_tiar

and anthropology (1988) understreker Moore at feministisk antropologi ikke bare handler om studier av kvinner, men om kjønnsstudier og det gjensidige forholdet mellom menn og kvinner og hvordan kjønnsroller påvirker struktureringen av samfunnet. Gressgård peker på Moores poeng om at kjønn kan studeres både som symbolsk konstruksjon og som sosial relasjon og at disse to tilnærmingmåtene ikke utelukker hverandre, snarere tvert imot. (Gressgård 2007:163-164). I *A passion for difference. Essays in anthropology and gender* (1994), hevder Moore blant annet at det ikke er noe fornuftig å si om kjønn uten se på kjønnsrelasjoner samtidig (Gressgård 2007:166). Mens hun i *The subject of anthropology. Gender, symbolism and psychoanalysis* (2007) viser at femininitet får mening i egenskap av dets relasjon til det maskuline (Gressgård 2007:170).

Gressgård sier at Moores teorier om kjønn like mye er å betrakte som teorier om kultur (Gressgård 2007:168). "All den tid Moore mener at opphavet til det sosiale er knyttet til opphavet til det kjønnete subjektet, blir seksualitet og kjønn området for sosial endring. Det foregår da en intens kamp om makt, mening, verdier og ressurser på dette området (s.21)." (Gressgård 2007:169)

Jeg bruker Lila Abu-Lughod (1999) for å undersøke hvordan og hvorfor teatrets kvinner manøvrerer mellom teatrets og det øvrige samfunnets rammer for kjønnsrolleutøvelse. I *Veiled Sentiments, Honor and Poetry in a Bedouin Society* (1999:99) skriver hun blant annet om hvordan beduinenes sosiale orden trues av seksualitet. For det første oppfattes seksualitet som en trussel mot mannens ære og moralske verdi, da uavhengighet og selvbeherskelse er viktig i så henseende (Abu-Lughod, 1999: 147-148). For det andre ansees båndet mellom mann og kone som en trussel mot båndet mellom mannen og hans eldre og mektige agnater, og at han derfor ikke er like avhengig av sine agnater med makt (Abu-Lughod, 1999: 146-147).

Kvinnene blir selve antitesen til det sosiale systemet. Beduinkvinnene må derfor opptre blygt og ærbart, gjennom å fornekte all form for seksualitet og drifter, for slik å symbolsk kommunisere ettergivenhet overfor det sosiale systemet, mennene med makt og de kulturelle idealene (Abu-Lughod, 1999: 119). Slik reproduseres den sosiale orden av kvinnenens adferd og handlinger (Abu-Lughod 1999:155). Brudd på

kjønnskategorienes handlingsrammer sanksjoneres, da hele det sosiale systemet avhenger av denne rolleutøvelsen.

"The modesty code is the final strategy for undermining the bond of sexuality. If the threat to the social system can be experienced as a threat to individual respectability, then the social order will be reproduced by actions of individuals in their everyday lives." (Abu-Lughod, 1999: 150).

Bourdieu's praksisteori ligger som et bakteppe i mye av Abu-Lughod's beskrivelser og analyser, hvilket kan sees i følgende sitat: "I assume that social and economic systems cannot reproduce themselves in a particular form without the actions of individuals, and individuals are guided by ideas, especially cultural notions of morality and virtue." (Abu-Lughod, 1999: 166).

Kapittel 3: Okkupasjon, frihetskamp og teatret som våpen

Innledning

Staten Israels okkupasjon av Vestbredden preger alle innbyggerne. Konsekvensen av okkupasjonen er blant annet fraværet av intellektuell og fysisk frihet, kampen mot okkupasjonsmakten blir en kamp for frihet. I dette kapitlet vil jeg åpne med å se på hvordan okkupasjonen preger mange av de diskurser som foregår, og hvordan begrepene okkupasjon, frihetskamp og frihet blir kategorier mange ordner sin verden etter. Motstanden mot okkupasjonsmakten spenner fra den pure eksistens til væpnet motstand. Jeg se nærmere på hvordan teatret konstituerer seg selv som en del av motstandskampen. Og videre hvordan dette motstandsprosjektet påvirker sine brukere, samt hvordan den standhaftige motstandsidentiteten til The Freedom Theatres tilhengere også kommer det omstridte teatret til gode. Problemstillingen i dette kapitlet blir å undersøke hvordan teatret setter seg selv inn i motstandskampen, hvilken rolle *The Freedom Theatre* spiller og ønsker å spille i sin kontekst samt å se på dynamikken mellom teatret, samfunnet og dets tilhengere.

Med egen empiri som bakteppe og med hjelp av J. og J.Comaroffs redegjørelse om hegemoni samt Baumans teori om klassifisering mener jeg å se at det finnes en hegemonisk orden i det palestinske samfunnet. Dette er en måte å se og ordne sin verden på og på grunnlag av dette perspektivet klassifiseres de fleste erfaringer og hendelser. Hegemoniet er i en kontinuerlig prosess hvor det skapes og gjenskapes. Makten ligger hos de som har kontroll med de symbolske produksjoner, fordi disse kan diktere hegemoniets form og premisser, gjennom verdier, konvensjoner og begrensninger (J. og J. Comaroff 1991: 25). Slik reproduseres også deres maktposisjoner.

Okkupasjon, frihet og frihetskamp – sentrale begrep i den palestinske diskurs

På den okkuperte Vestbredden preger okkupasjonen og den manglende fysiske og intellektuelle friheten hverdagen og livssituasjonen til alle innbyggerne. Sjekkpunktene og muren, den israelske hærens ofte aggressive og voldelige tilstedeværelse og raid, de ulovlige bosetningene, annekteringen av land og vann, det mange hevder er en etnisk rensing av Jerusalem og den israelske statens kontroll med den palestinske økonomien er noen av okkupasjonens konsekvenser for Vestbreddens innbyggere. I over seksti år

har flyktningene og resten av innbyggerne på Vestbredden levd uten fast samfunnsstruktur, som en velfungerende stat. Etter Oslo-avtalen i 1993 fikk palestinerne selvstyremyndighet, politistyrke, rettsvesen og andre statlige instanser, men flere av mine informanter uttrykte liten tillit til disse.

Okkupasjon, frihetskamp og frihet er sentrale begreper som verden ordnes etter, for flyktningene og andre innbyggere på Vestbredden og for alle palestinere, hvor i verden de måtte befinne seg. Begrepene gjennomsyrrer det palestinske samfunnet og er førende for samfunnets diskurs. Klassifiseringen som skjer på grunnlag av disse begrepene strukturerer og ordner på mange områder palestinernes opplevelse av sin hverdag og sine liv. Klassifiseringsskjemaene som oppstår på grunnlag av disse begrepene legger premissene for hvordan den jevne palestinere forstår og handler i sin kontekst. Som før nevnt brukes okkupasjon, frihetskamp og manglende frihet som årsaksforklaringer for sykdom, for vold og kriminalitet, for ulykke, for lykke, for sosiale samhandlingsmønstre og for religionsutøvelse. Samtidig brukes begrepene som unnskyldning for ikke å konfrontere ting i eget samfunn og som legitimering av handlinger som ellers ikke ville vært akseptable.

Voldtekter, overgrep, incest og vold i nære relasjoner forekommer på Vestbredden, men de som forsøker å rette fokus mot dette blir ofte overhørt. Et empirisk eksempel på dette er fra konferanse jeg deltok på i Ramallah. Her var akademikere fra den okkuperte Vestbredden samt noen internasjonale samlet, for å diskutere hvordan familiestrukturene i det fremtidige Palestina ville se ut. Okkupasjon, manglende frihet, mange palestinere i diaspora og all opprivende martyrdød ble brukt som årsaksforklaringer for de raknende familiestrukturene. På konferansen ble et lite belyst tema tatt opp; overgrep og incest. Like brått som denne saken kom opp, ble den avfeid. En av deltakerne satte en effektiv stopper for videre diskusjon da han uttalte at han for det første ikke trodde "dette" forekom særlig mye i de palestinske områdene, og for det andre måtte man ikke la slike temaer skygge for den virkelige kampen, nemlig kampen mot okkupasjonsmakten. Ikke det at han skulle stå i veien for å bekjempe dette, men man måtte vente til frihetskampen var vunnet med å ta opp slike temaer, da samholdet i det palestinske lokal- og storsamfunnet kunne bli svekket. Ingen av de andre deltakerne protesterte på dette.

Slike manøvreringer skjer ofte. Kampen mot okkupasjonen er det viktigste anliggende og fokuset på frihetskampen går ofte på bekostning av andre samfunnsproblemer. Man ordner verden på grunnlag av begrepene okkupasjon, (manglende) frihet og frihetskamp, for dette er de selvsagte kategorier å klassifisere ut fra. Begrepene er definerende for den hegemoniske orden.

Denne hegemoniske orden innebærer også at de interne palestinske affærene klassifiseres og ordnes etter nevnte begrep. Mange av mine informanter uttrykte at egne myndigheter bidro til okkupasjonen. En del av informantene snakket om flere okkupasjoner, og at egne selvstyremyndigheter, med all korrupsjon og misstillit, også var okkupanter. Begrepet okkupasjon ble da brukt for å uttrykke misnøye med egne myndigheter. Kampen for frihet ble en kamp mot okkupasjonen, samme hvem man anså som okkupant. Og legitimeringen av volden som ble utøvd i frihetskampen ble gjort uavhengig av hvem okkupanten ble ansett for å være.

Begrepene er så internalisert i det palestinske samfunnet at verden ordnes og forstås på grunnlag av disse. Dermed blir denne diskursen en viktig del av den symbolske produksjonen som reproducerer den hegemoniske og naturlige orden. Av dette følger at kontroll og innflytelse med på denne diskursen gir makt.

Symboler på den okkuperte Vestbredden

Martyrplakater finnes overalt på den okkuperte Vestbredden. Alle som har dødd som følge av okkupasjonen blir martyrer, og få dager etter vedkommendes død er plakater med avdødes bilde hengt opp på vegger og gatehjørner. De døde blir hyllet som helter, uavhengig av innsats. Plakatene kan, for en utenforstående, fremstå som morbide og usmakelige. Samtidig tyder antallet og tettheten, samt det faktum at de henger overalt på Vestbredden om at dette er viktige og mektige symboler.

På bakgrunn av Ortners (1973: 1340-1341) symbolteori vil jeg argumentere for at man kan se det slik at martyrplakatene på Vestbredden er elaborerende symboler. De ordner og gir en form for mening til forferdelige erfaringer, som tap av sine kjære i motstandskampen. Gjennom plakatenes ikke bare hedres de døde, deres død forstås slik at de døde for at palestinerne en dag skal få frihet. Mange opplever plakatenes som en

oppfordring til selv å lide martyrdøden. For unge mennesker med lite å miste og små fremtidsutsikter kan martyrdøden virke forlokkende. En martyr er en helt, han har utrettet noe i sitt liv og dødd for sitt folk slik mange ser det. Martyrplakatene kan derfor sees som nøkkelscenarioer som viser en handlingsstrategi for å oppnå det store målet, som er et fritt Palestina. Martyrplakatene er slik mektige elaborerende nøkkelsymboler, som gir mening til erfaringer og bygger opp under strategier for motstandskamp.

Jeg vil argumentere for at martyrplakatene er en del av den symbolske produksjonen som reproducerer den hegemoniske orden. Ved å hylle de døde som helter som døde for et fritt Palestina, legitimeres volden som brukes i frihetskampen. Volden legitimeres med referanse til det juridiske, at det er deres rett gjennom internasjonal lov å yte motstand mot en okkupant. Den legitimeres gjennom religionen, at Gud er på deres side, at det er Guds som bestemmer når mennesket skal dø og at den avdøde martyren ender hos Gud. Legitimeringen skjer også med referanse til tradisjonen, at martyren er en god palestiner som kjemper og dør for sitt land, som så mange før ham. Hyllesten og legitimeringen gir mening til døden, og volden klassifiseres som motstandshandlinger ut fra den hensikt den hadde, jamfør Scott (1985). Martyrplakatene er viktige symbolske produksjoner og bidrar til å reproducere den hegemoniske orden ved å legitimere og gi mening til volden. De er virkemidler som hegemoniets øverste maktposisjoner trenger å ha kontroll over, da deres interesse er å opprettholde en sosial orden hvor vold har en sentral plass, for å bevare egen posisjon.

Teatret som våpen i frihetskampen

Fra våpen til teater

Allerede fra teatrets start var det tiltenkt å være en arena hvor motstandsidentiteten og motstandsiveren, som gjorde seg gjeldende særlig blant leirens unge gutter, kunne få utløp. En av teatrets grunnleggere kunne fortelle at deler av den opprinnelige tanken var å gi et tilbud til nettopp de guttene som stod på terskelen til å ta steget inn i de væpnede brigadene. Noen av dem som ble med i teatrets oppstart, utgjorde kjernen av studenter og brukere av teatrets aktiviteter under mitt feltarbeid og var mine informanter.

En av disse var Den unge mannen med de sørgelige øynene. Som nevnt hadde han vært aktiv frihetskjemper i Al-Aqsa-brigaden under den andre intifadaen, men byttet inn sitt

våpen mot skuespillerutdannelse ved teatret. Hans inntreden i den væpnede motstanden var tilfeldig. Han var seksten år da han og noen kamerater tullet med lekevåpen, da en voksen mann kom og spurte hvorfor de lekte med leketøy når de kunne kjempe mot fienden med skikkelige våpen. De unge guttene hadde ikke vært vonde å be og ikke lenge etter var de væpnede frihetskjempere for brigaden. Den unge mannen med de sørgelige øynene fortalte at han hadde tatt til våpen fordi han trodde det kunne bidra til å oppnå frihet for sitt folk, ikke for at noen, verken palestinere eller israelere, skulle dø. Han ble kastet ut av skolen fordi skolen mente han som medlem av en brigade var en fare for sine omgivelser. Dette var ikke noe problem, da han antok han uansett ville miste livet i frihetskampen, hvilket ville være en ære ifølge ham.

Valget om å bytte inn våpenet mot teater gikk ikke upåaktet hen, verken hos familie, andre frihetskjempere eller media. Under mitt feltarbeid kom det et israelsk TV-team som avsluttet en dokumentar om ham, mens både palestinske og internasjonale medier som kom til teatret alltid var interessert i hans historie. Til tross for all oppmerksomheten, var ikke valget han hadde tatt enkelt å stå ved. Fordi hans eget samfunn ikke støttet valget av teater, som han selv uttrykte det. De fleste reaksjonene fra egen krets var at han hadde gitt opp motstandskapen og at han derfor hadde mistet både respekt og ære. I et klanstrukturert samfunn, hvor æresbegrepet er sentralt og fungerer som både kontrollorgan og måleinstans i sosial rangering, var valget hans vanskelig for ham, og likeledes uforståelig for mange. Jeg mener det kan sees slik at hans valg om å bytte inn våpen med teater satte spørsmålstegn ved fruktbarheten og legitimeringen av systemet av vold.

Da jeg spurte hvorfor han valgte teatret svarte han at å delta ved teatret også var en revolusjon, i likhet med den væpnede frihetskampen. Han syntes teatret og det å stå på scenen sendte et budskap, dog et annet budskap enn det den væpnede kampen sendte. Motstandskampen var ikke den eneste motivasjonen. Han håpet også teaterarbeidet kunne oppfylle noen drømmer, som å reise og jobbe med barn. Den siste drømmen er nok mer virkelighetsnær enn den første, da han allerede har måtte stå over flere utenlandsturneer, på grunn av sin tid i brigaden.

Med Bourdieus teorier (2010:164) som analytisk verktøy vil jeg argumentere for at motstandskampen på den okkuperte Vestbredden kan sees som heterodox. Dette da de aller fleste anerkjenner at motstandskampen kan inneholde andre virkemidler enn de en selv benytter. Dette bar den første intifadaen særlig preg av, da den innebar ulike motstandsstrategier, ut fra agentens muligheter. Den nostalgi som omgir særlig første del av denne intifadaen, som var preget av ikkevoldelige motstandsstrategier, vitner om motstandskampens heterodoke karakter. Dog finnes det en hierarkisk rangering av motstandsstrategiene, etter hvor vellykket dens potensial ansees for å være. Mange utenfor teatret anså ikke teatrets bidrag i motstandskampen som særlig verdifullt, derav de mange negative reaksjonene på valget Den unge mannen med de sørgelige øynene gjorde.

"All of us wanted to become martyrs, but since the theatre opened we feel we have something to live for. Now I want to continue... to die a natural death." Denne uttalelsen kommer fra en av mine informanter som studerte ved skuespillerutdanningen. Ortner (2006:129) skriver at den praksisteoretiske rammen forutsetter at enhver kultur former sine sosiale aktører, samtidig som disse reproducerer, men også potensielt transformerer, den kultur de er en del av. Ingen palestiner unngår å bli berørt av verken okkupasjonen eller det hegemoniske orden. Slik former den palestinske konteksten og kulturen sine sosiale aktører, blant annet i retning av å ønske og bidra i motstandskampen. Å bli frihetskjemper i en av de væpnede brigadene var en drøm mange av mine mannlige informanter hadde hatt. Alle var vokst opp under de stadig forverrede forholdene, med voksende grad av håpløshet. Alle var internalisert inn i en nasjonal motstandsidentiteten som innebar tanken om lidelse og kamp. Og alle var vokst opp med martyrheltene og den kollektive forestillingen om hvor ærefult det var å gi sitt liv i kampen for å få sitt land og sine rettigheter tilbake. Slik formet kulturen sine sosiale aktører, mens agentene på sin side reproduserte den kollektive historien og den kollektive lidelsen, og bidro slik til å reproducere motstandsidentiteten, som er svært viktig for de fleste palestinere. Slik var den hegemoniske orden i en kontinuerlig prosess hvor den ble skapt og gjenskapt, slik J. og J. Comaroff (1991: 25) skriver vil være tilfelle.

Ortner (2006: 133) hevder at det alltid vil være et mektig, dynamisk og potensielt transformerende forhold mellom samfunn og aktør, men at de sosiale aktørene alltid må

manøvrere innenfor den kulturen de er en del av. Den palestinske motstandsidentiteten og frihetskampen må operere innenfor de rammene og arenaene som til enhver tid finnes i samfunnet. Teatret åpnet gjennom sitt virke og budskap for å se musikk, teater, film og det skrevne ord som motstandshandlinger. Dermed ble det skapt en ny arena i flyktningleiren hvor aktørene kunne bidra i frihetskampen ut fra egne evner og muligheter.

I mine intervjuer med teatrets unge gutter uttrykte de aller fleste at egen deltakelse ved teatret var en form for motstand mot okkupasjonen. Igjen var det mange som uttrykte misnøye med det de hevdet var okkupasjon fra egne selvstyremyndigheter, slik at den frihetskampen de kjempet ved teatret var mot alle typer okkupasjon og undertrykkelse. Det var ikke bare disse guttene som anså sitt virke på teatret som et uttrykk for motstand mot undertrykkelse og okkupasjon. Flertallet av studenter og ansatte kunne fortelle at en viktig motivasjonsfaktor for egen tilknytning til teatret var tanken at de slik gav sitt bidrag til frihetskampen. For mange av mine informanter var det viktige at teatret var en arena som kunne formidle et budskap. Mange vektla behovet for å vise omverdenen den urett de var utsatt for, samt å vise forholdene de lever under. Andre hadde behov for å normalisere inntrykket av seg selv til omverdenen, det være seg oppfattelsen av flyktningene utenfor leiren eller nyansere bildet av palestinerne for omverdenen. Andre igjen så teatret som en mulig arena til å sette problemer i eget samfunn på dagsorden. Behovet for å få frem sannheten, slik mine informanter forstod den, kan sammenlignes med bøndenes ideologiske drakamp om sannheten, slik Scott (1985: 178) skriver om den. Felles for alle som oppfattet teatret som en arena hvor frihetskamp var mulig, var behovet for å føle at de bidro i motstandskampen.

Det skal være nevnt at, i likhet med Den unge mannen med de sørgelige øynene, hadde de fleste også andre motivasjoner for å arbeide eller delta ved teatret utover frihetskampen. De fleste av mine informanter uttrykte håp om at teatret også kunne bidra mer på det rent personlige plan, som mulighet for karriere innenfor teater eller film og muligheten for å reise ut av Vestbredden. Mulighet for arbeid og selvbestemmelse var et håp for flere av jentene og kvinnene. Så motivasjonen som lå til grunn for tilknytning til teatret var en kombinasjon av personlige ambisjoner og ønsket om å bidra i frihetskampen.

The Freedom Theatres frihetskamp

The Freedom Theatre er som nevnt et kontroversielt innslag i flyktningleiren. At en kulturinstitusjon som et teater, bestående av barn, ungdom, kvinner, flyktninger, israelere og menn uten klar partipolitisk tilhørighet skulle være en arena hvor spørsmålstegn ved eget samfunn ble stilt, som anså seg og sitt virke som en samfunnsaktør og som en del av motstandskampen var for de fleste fremmed, også de som var tilknyttet teatret. Tradisjonelt er det politiske partier, de væpnede brigadene, folkekomiteer og et sjikt av befolkningen, hvor det politiske engasjementet gjerne er organisert gjennom familiestrukturer, som har vært de høylydte og eksplisitte samfunnsdebattantene og -aktørene. Slik har makten og maktrelasjonene i det palestinske samfunnet blitt reproduisert, slik Bourdieu (2010:164) skriver vil være tilfellet. Når så teatret opptrer som, og klassifiserer seg som en eksplisitt og høylydt samfunnsdebattant, trer det inn på en arena som har vært forbeholdt andre. For eksempel produserte teatret forestillinger som pekte på problemer i eget samfunn, ved eget politisk styresett og ved samfunnets maktstrukturer. Teatret utgav også et magasin, hvor leirens ungdom satte ord på det de var opptatt av, tidvis kontroversielle temaer.



Bilde 7: Veggen på teatret er dekorert med palestinernes viktigste begrep

Kontroversene teatret skapte, kom ikke av at det ikke klassifiserte seg selv ut fra kategoriene okkupasjon, frihetskamp og frihet. Tvert imot, teatret og mange av studentene og ansatte anså sitt arbeid som en del av frihetskampen mot okkupasjon.

Men teatret utfordret innholdet i begrepene slik de ble definert i den rådende diskurs. Teatret kjempet mot okkupasjon, men belyste at det finnes mange former for undertrykkelse. Det pekte på at korrupte selvstyremyndigheter, politiske partier, destruktive tradisjoner som æresdrap og diskriminerende kjønnsrollemønstre og diskriminerende maktstrukturer, som ekskluderer kategorier som kvinner, ungdommer, fattige og flyktninger, også hindrer mennesket i å oppnå frihet. Videre kommuniserte teatret at frihet er en individuell definisjon, uavhengig av religion, tradisjoner, kjønn og andre diskriminerende kategorier. Teatret anså sitt arbeid som en del av frihetskampen, men teatrets motstandsstrategi ble ikke ansett som særlig fruktbar av teatrets motstandere. For ved å utfordre innholdet i motstandskategorien, utfordret også teatret den legitimeringen av vold som skjedde i motstandens navn. Med denne posisjoneringen og manøvreringen vil jeg argumentere for at The Freedom Theatre samtidig stilte spørsmålsteget ved samfunnets naturlige orden og dets makthierarki. Kontroversene kan slik sees som en konsekvens av den ambivalens og uorden teateret skapte ved å utfordre kategoriene, legitimeringen av volden og den hegemoniske orden. Dermed ble teatret oppfattet som en trussel også mot de posisjoner i makthierarkiet som hadde kontroll med de symbolske produksjoner og slik hadde tradisjon for å definere den hegemoniets naturlige orden.

En annen side jeg mener teatret utfordrer, i den hegemoniske orden, er kvinnerollen, slik den forventes at den utspiller seg. Dette tar jeg dette nærmere for meg i kapittel fem, og belyser det i min analyse av to av teatrets produksjoner i kapittel fire. Her vil jeg allikevel nevne at teatret i sitt arbeid utfordret innholdet i kategorien kvinne og det kjønnsrollemønsteret som er en del av den naturlige, sosiale orden, slik jeg erfarte det. På Vestbredden generelt og i flyktningleiren spesielt opplevde jeg at innholdet i den sosiokulturelle kategorien kvinne skiller seg tydelig fra mannskategorien. Og at forventninger til kjønnsrollene er en udiskutabel og naturlig del av den sosiale orden mine informanter levde i. Når teatret forsøkte å redefinere innholdet i kjønnskategoriene og stilte spørsmål ved frukthet av kjønnsrollemønsteret, utfordret det den hegemoniske orden og legitimeringen av den diskrimineringen og volden kvinnene ofte utsettes for, slik jeg analyserer det.

Teatrets manøvrering i motstandskampen

Scott (1985: 178-179) skriver at stridens kjerne i den ideologiske drakampen som utspilte seg mellom bøndene som ytte motstand og den velstående landeiereliten, var retten til å definere sannheten når det kom til historiske fakta, bøndenes situasjon og problemenes opphav. I likhet med bøndene Scott studerte, uttrykte mine informanter et behov for å formidle et budskap om palestinerne skjebne og vanskeligheter. Mange av informantene uttrykte at de anså teatret som en arena hvor det var mulig å formidle et budskap til omverdenen, som en del av frihetskampen. Deres versjon av historiske hendelser, deres opplevelser av lokale forhold og egen situasjon var det de ønsket å formidle gjennom teatrets aktiviteter, det være seg forestillinger, filmer, magasiner eller fotoutstillinger.

Scott (1985: 290) hevder at motstand må forstås ut fra handlingens intensjoner heller enn dens utfall, da utfallet ikke alltid blir som planlagt. Teatret og dets aktørers intensjon var å bidra i kampen mot den israelske okkupasjonen, men også å kjempe mot den undertrykking mange opplevde fra eget samfunn. Teatrets metode i frihetskampen skulle være å formidle og spre sin versjon og sitt budskap. Og slik påvirke sitt publikum til refleksjon. Virkningen av frihetskampen skulle forhåpentligvis være forståelse for den urett som var begått, for palestinerne situasjon og dermed støtte et fritt Palestina. Men teatrets motstandskamp søkte også å påvirke sitt publikum til å reflektere over egne forhold, innad i de palestinske områdene, da frihetskamp mot all undertrykkelse var teatrets mål. Sett i lys av Scott mener jeg man kan si at teatrets arbeid kan sees som motstandshandlinger.

Ortner (2006: 134-137) skriver at menneskets agens vil bli formet av, og må utfolde seg innenfor den kulturen agenten opererer i, og at maktstrukturene vil være avgjørende for muligheten til å utøve agens. Teatrets rammer gav større handlingsrom enn samfunnet forøvrig for den enkelte agent til å utøve handlinger vedkommende kunne plassere inn i frihetskampen. Dette var handlinger som samfunnet utenfor teatret langt fra anså som motstandshandlinger. Dette kunne være teaterstykker som adresserte problemer rundt egne myndigheter, utfordringer man stod ovenfor i samfunnet generelt som korrupsjon og æresrelaterte drap, magasinartikler som belyste tabuer i samfunnet og filmer som tok opp kvinners problemer under okkupasjon og kvinners rettigheter.

Teatrets rammer gav spillerom for individet til å utøve agens på grunnlag av den nasjonale identitet enhver palestiner er internalisert inn i, altså motstand mot okkupasjonen. Sammenlignet med de to foregående intifadaene finner man fellestrekk mellom teatrets motstandsarbeid og den første intifadaen. Som nevnt var det i stor grad folkets egen agens som styrte utviklingen av den første intifadaen, i kontrast til den andre, hvor beslutningene i stor grad var politiske og brigadenes væpnede kamp dominerende. Noen av mine informanter trakk da også linjer mellom den første intifadaen og teatrets frihetskamp. Disse uttrykte et ønsket om at teatrets arbeid skulle føre til en form for kulturell intifada, hvor individet kunne bidra ut fra det man evnet og de midler man hadde.

Teateret og samfunnet for øvrig hadde altså ulike rammer for individets agens og for hva som defineres som motstandshandlinger. Allikevel måtte teatret tilpasse sine rammer i forhold til dynamikken med samfunnet ellers. Teatret måtte hele tiden balansere mellom egne rammer og hva de kunne få av nødvendig aksept fra samfunnet. Et eksempel på dette er hentet fra ungdomsteatergruppens turne i Frankrike, våren 2009. Jeg var ikke med til Frankrike. Jeg var i flyktningleiren og fikk oppleve de massive reaksjonene og voldsomme konsekvensene som kom umiddelbart etter hendelsen. Ungdomsteatergruppen turnerte med et egenprodusert stykke, som hadde enkelte paralleller til den israelsk-palestinske-konflikten. I etterkant av fremføringen var det alltid satt av tid til samtale mellom publikum, regissør og teatrets representanter. I en fransk by var det tilfeldigvis andre besøkende fra Jenin by og flyktningleir, representanter fra to komiteer.¹ Disse ble invitert opp på scenen for å delta i diskusjonen med salen. På scenen brøt det ut meningsutvekslinger og amper diskusjon mellom den palestinske regissøren fra teatret og de andre representantene fra Jenin. Stridens kjerne var hvorvidt det palestinske folket skulle kreve en tostatsløsning eller enstatsløsning, hvor israelere og palestinere skulle være likeverdige borgere. Regissøren avskrev muligheten for en tostatsløsning og mente friheten heller fikk la vente på seg, motfor å få en bantustanstat, uten reell mulighet for overlevelse. De to andre representantene mente en tostatsløsning var eneste alternativ. Denne opphetede

¹ Politiske komiteer er vanlige, spesielt i leirene. Komiteenes fokus kan variere, ofte er de en type interesseorganisasjon for flyktningenenes og leirenes rettigheter. Ledelsen i komiteene er oftest menn, med stor makt i leirene.

diskusjonen, i en liten by i Frankrike, førte til et jordskjelv for teatret. Det mottok en storm av undrende telefoner fra støttespillere og donorer, henvendelser fra israelsk og palestinsk presse og teatret fikk nye trusler om utslettelse. Regissøren fikk drapstrusler fra flyktningleiren og innreiseproblemer ved hjemkomst fra Frankrike, samt at han ble nektet utreisestillatelse fra Vestbredden flere måneder etter hendelsen da de palestinske selvstyremyndighetene mildt sagt ikke likte hans synspunkter.

Regissørens uttalelse er en brannfakkell av et argument å komme med offentlig, men innad på teatret var det flere som hadde argumentert for og forsvart en enstatsløsning. Slik sett var ikke dette kontroversielle ytringer innenfor teatrets rammer. Likevel ble dette for drøye uttalelser for teatret som institusjon, som skulle operere i sitt samfunn og som der var avhengig av en viss anerkjennelse og respekt. Derfor måtte pressemeldinger sendes ut og møter med flyktningleirens folk holdes, for å avkrefte at dette var teatrets synspunkt, at dette kun var en uttalelse fra en ansatt på teatret og at teatret selvfølgelig støttet en tostatsløsning. Teatrets rammer for den enkeltes agens måtte dermed innsnevres for å kunne balansere med de rammene samfunnet rundt teatret opererte med. På tross av at teatrets rammer gav agenten større handlingsrom enn resten av samfunnet, var allikevel maktstrukturene i kulturen for øvrig avgjørende for individets utøvelse av agens, også ved teatret. Dette empiriske eksempelet viser at agenten sjeldent eller aldri kan bli helt fri, men påvirkes av relasjoner, maktstrukturer, ulikhet og konkurranse, slik Ortner (2006: 130-131) argumenterer for.

Teatret som symbol

I dette avsnittet vil jeg argumentere for at det fysiske teatret og teatret som institusjon fremstår som et oppsummerende symbol, mens teatrets virke og aktiviteter kan sees som elaborerende symboler. Gjennom forestillinger, utstillinger, filmer og magasiner fikk aktører og publikum hjelp til å sortere og analysere erfaringer og følelser. Jamfør Ortner (1973:1340) ser man at teatrets aktiviteter og virke er elaborerende symboler. Teatrets visjon argumenterer for at frihetskamp også må kunne innebære strategier som foto, teater, dans, film og det skrevne ord. Teatret foreslår egne strategier og virkemidler i motstandskampen. *The Freedom Theatres* aktiviteter kan slik sees som nøkkelscenarioer, mens teatret kan sees som arenaen hvor denne symbolske produksjonen foregår. Videre kan man se at The Freedom Theatre, det fysiske teatret og

teatret som institusjon i flyktningleiren og byen, blir et oppsummerende symbol, som representerer alternative verdier og holdninger sammenlignet med den naturlige og internaliserte orden.

Cohen (1974: 23) skriver blant annet om symboler at de kan ha en rekke meninger, vekke følelser og mane til handling. The Freedom Theatre har ulik mening for ulike mennesker og teatret vekker følelser og maner til handling, både hos tilhengere og motstandere. For tilhengerne symboliserer og representerer teatret alternative verdier og konvensjoner sammenlignet med det øvrige samfunnets hegemoni. Videre symboliserer teatret motstandsstrategier som alle som har forutsetninger for å kunne slutte seg til. Ikke alle ser på teatret og dets verdier som oppbyggelige. Ei heller anser alle teaterets motstandsstrategier som fruktbare for å oppnå målet om frihet. Tvert om er det krefter i flyktningleiren og byen som ser teatret som en trussel. Fra moskeen er det ropt ut, under fredagsbønnen, at teatret er en trussel mot religionen og moralen, og at det setter barna opp mot sine foreldre. Også tidligere frihetskjemper og medlemmer i de militære brigadene og andre som har vært sentrale i den tradisjonelle motstandskampen mot Israel, har vært negative og kritiske til teatret og da særlig til valget Mannen med pistolen i linningen og Den unge mannen med de triste øynene har tatt. Teatret er blitt påtent ved flere anledninger. Og flyveblader er spredt i leiren hvor det påstås at teatret står i ledtog med den israelske staten. Mange uttrykte sin misnøye og skepsis til teatret verbalt, i form av tilrop og kommentarer til og diskusjoner med teatrets tilhengere.

Jeg analyserer det slik at teatret som oppsummerende symbol og dets symbolske produksjon evnet å skape refleksjon hos sine aktører, rundt eget samfunn. Slik utfordret teatret legitimeringen av volden og diskrimineringen som er med og underbygger og opprettholder gjeldende hegemoni. Dermed sådde teatret tvil om hegemoniets validitet og fruktbarhet. Følgelig blir The Freedom Theatre også kontroversielt blant dets motstandere, som ordner og ønsker å fortsette og ordne sin verden ut fra hegemoniets verdier, konvensjoner og begrensninger.

Agenten formes av motstandsprosjektet

Ortners (2006) agent og Scotts (1985) bonde blir begge påvirket av det store motstandsprosjektet som sådan. Ortner (2006:58) hevder at det er viktigere å se på motstandsprosjektet enn aktørene, da prosjektene former aktørene til de agentene de fremstår som. Mens Scott (1985: 38) skriver at motstandsgrupperinger skaper symboler, normer og ideologiske tanker som ligger til grunn for deres handlinger.

Mine empiriske funn peker også i retning av at motstandsprosjektet påvirker og former de tilhørende individene og deres handlinger. De færreste av mine informanter, kanskje med unntak av Den unge mannen med de triste øynene og et par andre, hadde klare intensjoner om at deres arbeid ved teatret var ett ledd i frihetskampen da de først involverte seg ved teatret. Teatrets bevisste holdning om å være en del av motstandskampen, dets klare politiske profil og offentlige visjon påvirket aktørene tilknyttet teatret. Slik begynte mange av teatrets ansatte, studenter og brukere å sette sine handlinger ved og tilknytning til teatret i sammenheng med motstandskampen.

Jenta med talentet har aldri sett seg selv som en frihetskjemper. Tvert imot har hun uttrykt en trøtthet over at alt i samfunnet skal klassifiseres ut fra de nevnte begrepene. Hun har forsvart sin rett til å være tilknyttet teatret kun for sin egen fremtids skyld. Videre har hun sagt at hun verken kan eller ønsker å ta på seg rollen som frihetskjemper, verken for Palestina eller andre gjennom arbeidet. Derfor var det overraskende å være vitne til at Jenta med talentet plasserte seg selv inn i en motstandskontekst da gruppen med skuespillerstudenter var på turne i Østerrike og Tyskland i høsten 2009. Etter en forestilling fikk hun spørsmål om hvordan det var for henne som ung palestinsk kvinne å stå på en scene og å studere ved teateret. Jeg tenkte at svaret ville være at selv om det tidvis var tøft, måtte hun holde ut slik at hennes drøm for sitt liv kunne oppfylles. Det var noe slikt hun hadde svart meg, da jeg tidligere hadde spurt om noe liknende. Jenta med talentet svarte derimot denne gangen med å illustrere hvordan okkupasjonen påvirket hennes liv ved å fortelle om hendelsen da hun og familien på tolv ble sperret inne i ett rom i eget hjem i tre dager av bevæpnede israelske soldater. Resten av huset hadde blitt beleiret av soldater for å kunne holde oppsyn med byen, med snikskyttere på taket. Hun fortalte om hvordan sjekkpunkter og muren

hindrer alle palestinerne i å reise rundt på Vestbredden. Videre sa hun at å stå på scenen og fortelle om dette, å være en del av en kraft som bidrar med noe positivt i en vanskelig situasjon var hennes måte å kjempe for friheten. Hun uttrykte også at det er tanken om at hun kjemper en frihetskamp, ikke bare på veiene av seg selv men for alle andre palestinerne, som motiverer henne. Motstandsprosjektet påvirket agenten, med det resultat at Jenta med talentet beveget seg inn og ut av kategoriene okkupasjon, frihetskamp og frihet. Denne gangen klassifiserte hun seg selv og egne handlinger ut fra disse kategoriene. Tidligere hadde hun vært i opposisjon til dette klassifikasjonsskjemaet

Scott (1985: 38) skriver at tanken om motstand, meningen med den og de faktiske motstandshandlingene er i konstant dialog. Ved The Freedom Theatre foregikk denne dialogen kontinuerlig. Teatrets profil åpnet for at aktørene kunne se egne handlinger og engasjement som en del av frihetskampen. Aktørenes handlinger, forestillinger, utstillinger, filmer, magasiner og virke ved teatret, var i dialog med tanken om hva motstandshandlinger var, og hvordan disse handlingene kunne bidra i frihetskampen. Slik kan man se at aktørene ved The Freedom Theatre ble påvirket av det motstandsprosjektet som teatret anser seg for å være. Slik Ortnér (2006:58) hevder at vil være tilfelle.

J. og J. Comaroff (1991: 26) skriver at refleksjon rundt og debatt om usagte konvensjoner og ujevne sannheter vil oppstå lettere dersom motsetningene mellom den erfarte verden og den fremstilte verden blir presentert. Gjennom teatrets symbolske produksjon har det muligheten til å peke på motsetningene mellom disse to virkelighetene. Forestillinger, filmer, utstillinger, artikler og teatret som oppsummerende symbol kan vise motsetningene. Slik kan refleksjon rundt den hegemoniske orden oppstå og teatrets aktører kan bli påvirket av teatret som motstandsprosjekt. Hvilket innebærer at man setter egen innsats inn i motstandsprosjektets misjon og velger ikkevoldelige og uortodokse våpen i motstandskampen.

Sumud – standhaftighet og utholdenhet

Som gjort rede for i teorikapittelet er sumud en type politisk agens som dreier seg om å holde ut tilværelsen. Begrepet og dets innhold er kjent for det store lag av den palestinske befolkningen. Under mitt feltarbeid spurte jeg aldri eksplisitt om denne

standhaftigheten og hvorfor flyktningene holdt ut sin vanskelige tilværelse i flyktningleiren. Til det var temaet for sårbart. Derimot spurte jeg alle informanter som hadde flyktningstatus eller hadde foreldre hvis familie var blitt fordrevet fra sine hjem inne i dagens Israel, hvorvidt de ønsket å returnere dersom det skulle bli mulig en gang i fremtiden. Til dette svarte samtlige at de ønsket å returnere, men ikke alle var like sikre på hvorvidt de ønsket å bosette seg i sine forfedres landsbyer inne i Israel. Noen ville bare se de aktuelle landsbyene, mens andre svarte med sikkerhet at de ønsket å bosette seg der. Uten unntak var de som ønsket å returnere for å bosette seg i sine besteforeldres og foreldres landsbyer informanter som bodde i flyktningleiren. Flere av disse svarte, overasket over spørsmålet mitt, at det var en selvfølge at de ønsket å bosette seg der. En av mine informanter svarte meg at han selvfølgelig ønsket å bosette seg der, det var det som var motivasjonen for å bli i flyktningleiren. For vedkommende var sumud, standhaftigheten og utholdenheten til å leve i leiren motivert ut fra troen på å få returnere "hjem" en gang i fremtiden.

Standhaftigheten og utholdenheten vil en dag bli belønnet med å returnere til "sine landsbyer". Noe annet scenario er for majoriteten av flyktningene i flyktningleiren utenkelig, slik jeg erfarte det. Så har da også flyktningenes skjebne vært ett av fredsforhandlingenes vanskeligste punkter å komme til enighet med Israel om. Overbevisningen om at standhaftigheten en dag vil belønnes med "å få vende tilbake" kan sees som en myte. Karen Armstrong skriver i *Mytenes historie* (2005:8) at menneskene alltid har diktet opp historier som kan sette menneskenes liv inn i en større sammenheng, og som kan gi livet en følelse av mening og verdi. Videre skriver hun: "Mytologien skulle derfor hjelpe oss med å klare vår problematiske mennesketilværelse. Den hjalp folk til å finne sin plass i verden og gav dem noe å orientere seg etter." (Armstrong 2005:12). Tanken om at deres lidelse "i dag" skal resultere i retur "i morgen" gjør livets trøstesløshet mulig å holde ut. Slik setter myten om standhaftighet og retur egne liv inn i et større prosjekt, myten blir en veileder i flyktningenes liv.

Denne myten har for flyktningene blitt en del av deres doxa, vil jeg argumentere for. Flyktningenes doxa, det selvfølgelig, utvilsomme og udiskutable i deres sosiale orden, er at de må holde ut prøvelsene og vanskelighetene i flyktningleiren, da de en dag i fremtiden vil bli belønnet med å få returnere til sine forfedres landsbyer. Ingen hevder å

vite når dette vil bli mulig, ei heller tror alle at det vil skje i deres levetid. Flere av mine voksne informanter med egne barn sa de ble i leiren, til tross for vanskelighetene, med det håpet for øye at deres barn kunne få returnere til landsbyene inne i Israel.

Flyktningenes utholdenhet med hensyn til å leve sine liv i flyktningleiren, må sees i sammenheng med deres doxa.

Krisen, som Bourdieu (2010: 168-169) skriver er forutsetningen for å utfordre doxa, ville være å miste troen på at retur er en selvfølgelig mulighet. Det faktum mange er klar over, men som ingen palestinere nevnte under mitt feltarbeid, er at de fleste av landsbyene flyktningene ble fordrevet fra i 1948 er tilintetgjort, enten under eller i etterkant av den israelsk-arabiske krigen. Det er dermed ikke alle som har en landsby og et hus å vende tilbake til lenger. For ikke å snakke om hvordan de gjenværende husene skal fordeles i arverekken, som siden 1948 er blitt lang. Ved å ta inn over seg disse kjensgjerningene ville myten slått sprekker, livet slik de kjenner det ville miste mye av sin verdi og prøvelsene ville bli nærmest uutholdelige. Derfor reproduseres myten på så mange vis, gjennom symbolske produksjoner som martyrlakater, historier, komiteer, og markering av merkedager. For som Armstrong skriver: "En myte var en hendelse som i en viss forstand en gang hadde skjedd, men som også skjedde hele tiden." (Armstrong 2005: 13) Teatret bidrar også i denne reproduksjonen, mer om dette i neste kapittel.

Ser man sumud i lys av praksisteorien, kan man se at når samfunnets rammer ikke tillater fri utøvelse av individets agens blir standhaftigheten, det å holde ut prøvelsene, den eneste mulige formen for motstand for individet og gruppen. Ortner skriver at det er en mektig, dynamisk og transformativ dynamikk mellom strukturene i samfunnet, kulturen og historien og menneskers handlinger (Ortner 2006: 133). I tider da annen motstand ikke var mulig ble det å holde ut, å la livet gå sin skjeve gang eneste mulige motstandshandling.

The Freedom Theatre er også standhaftige i sin eksistens i flyktningleiren.

Standhaftighet og utholdenhet var også noe som preget teatret og mange av de ansatte og studenter, særlig da det blåste som verst. Under mitt feltarbeid observerte jeg ved flere anledninger at det var da kontroversene var som verst at alle ble skjerpet og alle kom på jobb, skole og aktiviteter. Galgenhumoren, som er en viktig

overlevelsismekanisme, kom også til uttrykk i disse periodene og samholdet ble forsterket. Det viktigste fokus var å få dagene gjennomført som normalt. Og det var ikke uvanlig at det var i disse vanskeligste periodene at teatret hadde sine mest konstruktive og fruktbare perioder. Sumud ble ikke nevnt i disse periodene, derimot snakket mange om verdien av å takle problemer, å være kloke i sitt arbeid og virke, slik at ikke motstanderne seiret samt at problemer var en del av hverdagen som man måtte takle. Flere av mine informanter uttrykte at det var perioder fylt av problemer som gjorde livet interessant, at uten problemer kunne man ikke sette pris på alle livets sider.

Jeg vil hevde at teatrets ansatte, studenter og tilhengere viste en standhaftighet og utholdenhet som kan settes i sammenheng med sumud, slik det er en del av den palestinske motstandsidentiteten. Mine empiriske data viser at teatrets tilhengere anså teatrets verdi, personlig og samfunnsmessig, så stor at det var verdt å forvare og være utholdende for. Mange hadde mye å miste dersom man bukket under for motstanden teatret var utsatt for. Flere av informantene fortalte at de anså teatret som en av svært få muligheter til å forbedre egne livsvilkår. Teatret stod for mange som en eneste mulighet til å utøve agens for å ta tak i egne liv, det være seg kvinnene som arbeidet ved teatret eller studentene uten annen mulighet for utdanning. Dessuten var teatret for mange en motstandsarena, og deres virke der en motstandsstrategi. Slik kan man se paralleller mellom standhaftigheten teatret og dets tilhengere viste og sumud, slik begrepet er beskrevet tidligere i dette avsnittet og av Green (2009). Når det man ser som eneste mulige verktøy for å utøve agens trues av utenforstående krefter, blir svaret standhaftighet og utholdenhet. Det å være standhaftig og utholdende i sitt arbeid på teatret blir en form for motstandsstrategi mot kreftene som vil fjerne teatret. Lik den utholdenheten flyktningene i leirene viser som motstandsstrategi når annen motstand er umulig.

En annen parallell mellom den sumud som utøves av innbyggerne på Vestbredden og den standhaftigheten som preget teatrets støttespillere er den ideologiske drakampen som utholdenheten også innebærer. Scott (1985) skriver at bøndenes kamp mot den velstående landeiereliten, også var en ideologisk drakamp, om retten til å definere sannhet når det kom til historiske fakta, bøndenes vilkår og landeierens rolle i bøndenes vanskeligheter. Scott (1985: 178) hevder at like mye som denne drakampen handler om

å definere samtiden handler den om å definere fortiden. Når flyktningene i leirene og innbyggerne på Vestbredden er standhaftige og utholdende, handler dette også om å hevde rett til å eie sannheten om den historiske og samtidige okkupasjonen fra staten Israel. Å holde ut handler om å stå på sin rett til å vende tilbake, å holde i hevd minnet om og være levende bevis for Al-Nakba, samt å holde fast på sin versjon av historiske hendelser. Dette er også viktige elementer i reproduksjonen og opprettholdelsen av myten.

En ideologiske drakamp, mener jeg å kunne hevde var en del av motivasjonen for å være utholdende i teatrets arbeid, da motgangen og kritikken var som sterkest. Gjennom analysen som er gjort tidligere i kapittelet, om at teatret utfordret deler av den hegemoniske orden som finnes i samfunnet og at nettopp dette var noe av bakteppet for de sterke reaksjonene som kom mot teatret, mener jeg å vise at teatret ble en del av en ideologisk drakamp om sannheten. Desto viktigere ble det da å opprettholde teatrets arbeid i tider da motstanden var som sterkest, nettopp for å holde på sin versjon av sannheten. Dette dreide seg eksempelvis om hva motstand var, hvor moralsk degenererende teatrets aktiviteter var, hvorvidt teatret representerte en trussel for og en motsats til religionen og hva som var tillatt, ærefull og respektabel oppførsel for kjønnskategoriene. Teatrets tilhengere ble motivert til å være standhaftige og utholdende, på teatrets veiene, nettopp for at de sannhetene de trodde på og forfektet skulle holdes i hevd. Igjen kan man se paralleller mellom sumud i samfunnet generelt og den standhaftigheten The Freedom Theatre og dets tilhengere utviste i vanskelige tider.

Konklusjon

I dette kapittelet har jeg sett på hvordan The Freedom Theatre definerer seg som en del av motstandskampen, hvilken rolle teatret spiller og ønsker å spille i sin kontekst og hvordan dynamikken mellom teatret, dets tilhengere og samfunnet er. I analysen har jeg hovedsakelig benyttet meg av Bauman (2001), Bourdieu (2010), Comaroff (1991), Ortner (1973)(2006) og Scott (1985). Okkupasjonen rammer alle palestinere og okkupasjon, frihet og frihetskamp er begreper som preger den palestinske diskurs. Begrepene blir kategorier i det klassifikasjonsskjemaet som ordner deres verden og slik blir kategoriene førende for hegemoniet, samtidig som de underbygger det. Og når samfunnet former sine aktører, slik Ortner (2006) hevder det vil, blir

motstandsidentiteten og behovet for å bidra i frihetskampen et resultat av reproduksjonen av den kollektive historien, lidelsen og mytene som preger det palestinske samfunnet og som underbygger den hegemoniske orden.

The Freedom Theatre anser sine aktiviteter som motstandshandlinger og dermed seg selv som en del av frihetskampen. I dette kapitlet har jeg argumentert for at den palestinske frihetskampen er heterodox, på bakgrunn av Bourdieus (2010) teorier. Teatret blir dermed en av flere mulige motstandsstrategier, og en arena hvor motstandsidentiteten og -behovet til dets ansatte, studenter og brukere kan komme til uttrykk og få spillerom. Det er ikke bare mot den israelske okkupasjonen teatret ønsker å yte motstand. Også den undertrykkelsen og maktmissbruk som foregår innad i det palestinske samfunnet ønsker *The Freedom Theatre* å rette søkelyset mot. Slik blir teatret en ny og uortodoks arena, med utradisjonelle aktører, hvor det er mulig å rette et kritisk søkelys på eget samfunn.

Dynamikken mellom teatret og det øvrige samfunnet er kompleks og teatret må manøvrere innenfor samfunnets rammer slik Ortner (2006) argumenterer for at alle agenter må, selv i anliggender hvor det betyr å kompromisse med egne uttalte holdninger, meninger og verdier. Samtidig mener jeg å ha vist at teatret som motstandsprosjekt former sine agenter. Videre har jeg argumentert for at teatret i seg selv blir et oppsummerende symbol, mens teatrets aktiviteter blir elaborerende symbol, med strategier for motstandskamp. For dets motstandere og tilhengere oppmuntrer teatret som symbol til handling, slik Cohen (1974) hevder vil være tilfelle. *The Freedom Theatre* er et kontroversielt innslag i sin kontekst, med alvorlige og voldelige sanksjoner fra det øvrige samfunnet mot både teatret og dets tilhengere. Her er det at den palestinske motstandsidentiteten, og særlig sumud slik jeg har lagt ut om begrepet, virker som en positiv og samlende kraft for teatret. Dette da teatrets tilhengere har en identitet som innebærer at man ikke gir opp, verken motstandskampen eller teatret.

Kapittel 4: Teatret og forestillinger

Innledning

I dette kapittelet skal jeg analysere tre ulike forestillinger som ble satt opp på The Freedom Theatre, med utgangspunkt i de fire teoretiske tilnærmingene jeg presenterte i teorikapittelet. Det overordnede fokuset i dette kapittelet er å se på hvilken betydning forestillingene hadde for sine aktører, både de på scenen og i publikum, og for teatret som en aktør i samfunnet.

"The Freedom Theatre is a venue to join the Palestinian people in the struggle for liberation. We believe that the third intifada, the coming intifada should be cultural, with poetry, theatre, music, cameras and magazines. ...This place never had a theatre. This place never was exposed for this art. So actually we are building everything from scratch. We are building capacity of actors. We are building the capacity of audience. You know sometimes it is easier to build actors than audience."

Dette uttalte teatrets nå avdøde kunstneriske leder i en informasjonsfilm om teatret.¹ Som det går frem av sitatet har The Freedom Theatre en politisk visjon i tillegg til at teatret vil være et kunstnerisk og sosialt tilbud til sine brukere. Teatrets ledelse og ansatte la aldri skjul på sin politiske agenda, som er frihet for det palestinske folket. Samtidig var de eksplisitte på at våpnene i denne kampen bør være kulturelle. Kulturelle våpen er for teatret ikke-voldelige men grensesprengende ytringer satt inn i kunstneriske rammer som skaper debatt og refleksjon i sitt samfunn. Disse holdningene og verdiene ønsket teatret å kommunisere i sitt arbeid.

Teatret snakket mye innad om sitt publikum. Det var stadig diskusjoner om hvem som var den primære målgruppen. Noen mente man burde henvende seg mer til ressurssterke og gjerne utdannede mennesker i byen, andre mente flyktningleirens beboere alltid skulle være den primære målgruppen. Uansett publikum var det en stor utfordring å introdusere dem for teatrets kutymer og regler. Prat, tilsnakk til skuespillere, roping, snorking, løping mellom radene og hyppige røykepauser var en del av forestillingene fra publikums side. Teatret arbeidet konstant med å oppdra sitt publikum inn i teatrets univers.

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=OaSynkRFRic>

Animal Farm

Skuespillerstudentenes første store produksjon var *Animal Farm*, etter George Orwells kortroman fra 1945. Orwell skrev boken som en kommentar på den russiske revolusjonen og kommunismen under Stalin. Handlingen i boken og stykket forgår på en gård hvor bonden er alkoholisert og vanskjøter både dyrene og gården. Dyrene går sammen og gjør opprør, de kaster ut bonden og tar over driften av gården. En stund går dette fint, de innfører et egalitært styre, dyrene samarbeider, gårdsproduksjonen blomstrer og alle har det bedre enn under bonden. Men snart utvikler det seg et makthierarki på gården, med grisene på topp. De innfører et strikt regime, hvor det ikke er lov å stille kritiske spørsmål ved deres styresett og hvor vold blir en del av maktapparatet. Samtidig ser man at grisene selv tar seg store friheter, de arbeider ikke, de fråtser i mat mens resten av dyrene sultet, de drikker alkohol og mot slutten blir de korrupte da de inngår en avtale med menneskene.



Bilde 8: Plakaten til *Animal Farm* utenfor teatret

Regissøren for studentoppsetningen og teatrets kunstneriske leder var begge eksplisitte på at oppsetningen var en kommentar til samtidens politiske situasjon på Vestbredden. Den voldelige konflikten mellom Hamas og Fatah, korrupsjonen innad i de palestinske

selvstyremyndighetene og samarbeidet mellom Fatah og israelske myndigheter var blant parallellene som ble trukket. Dette gikk ikke upåaktet hen. Oppsetningen vakte stor interesse i både palestinske, israelske og internasjonale medier. Reaksjonene fra det lokale publikumet var svært blandet, fra ren fordømmelse og påtenning av teatret, til likegyldighet og jubel og begeistring.

I Turners forstand er det klart at det var et sosialt drama som var utgangspunktet for boken Orwell skrev, som stykket er basert på. Det samme må sies om stykkets regi. Fordrivelsen av palestinerne i 1948 kan sees som første fase i et sosialt drama, seksdagerskrigen i 1967 og den påfølgende israelske okkupasjonen kan sees som det sosiale dramaets andre fase hvor krisen blir enda tydeligere. Oslo-avtalen og den nye selvstyremyndighetens makt kan sees som tredje fase, hvor man prøver å rette opp krisen som har oppstått. Og det er denne tredje fasen i det sosiale dramaet som er utgangspunkt for denne oppsetningen. Den politiske situasjonen på Vestbredden, slik den har utviklet seg fra selvstyremyndighetene kom på plass etter Oslo-avtalen i 1993, var utgangspunktet for oppsetningens fortolkning, dramaturgi og regi. Gjennom stykket var det flere referanser til selvstyremyndighetene. For eksempel ble det satt opp et stort fotografi av ledergrisen godt synlig på scenen. Akkurat slik som bildene av Yassir Arafat og Mahmoud Abbas visstnok henger godt synlig i regjeringsbygningen i Ramallah. Hver gang bildet ble hengt opp i forestillingen kom det mye respons fra publikum, latter, applaus, forundring og småprat. Videre fikk denne lederskikkelsen av en gris to livvakter, to hunder som hadde mye likhet i kostymet sitt med den palestinske, offisielle vaktstyrkens uniform. Også dette ble lagt merke til, ikke minst det faktum at det var to hunder som var voktere, da hunder blir oppfattet som urene av mange palestinere.

Et annet dyr mange muslimske palestinere også oppfatter som urent er grisen. Og at det var nettopp grisene som ble lederne på gården og at disse ble sammenlignet med ledere i dagens politiske landskap fikk sterke og ulike reaksjoner. Bailey hevder at kulturelle forestillinger fremstiller en forestilt virkelighet og at kulturelle forestillinger kan ta seg store friheter i forhold til den virkelige verden. For noen publikummere ble denne forestilte verdenen vanskelig å relatere til egen virkelighet. At dyr som blir oppfattet som urene skulle fremstille mennesker ble for noen publikummere et for stort avvik fra virkeligheten. Etter enkelte forestillinger ble det åpnet for diskusjoner med

publikum og her var det ofte noen som hevdet det var vanskelig å forstå budskapet til stykket, fordi dyr var stykkets hovedpersoner. Andre sa at å koble mennesker og dyr var feil i henhold til islamsk lære, og at de derfor ikke likte oppsetningen. En del uttrykte at de forsto og likte referansene stykket hadde til den virkelige verden og at de moret seg over at den politiske situasjonen ble satt på spissen.

Turner (1987: 95-98) skriver at det kulturelle dramaet bidrar til å gi mening til det sosiale dramaet og slik til å forstå helheten, samt at mennesket forstår sin samtid ut fra referanser til fortiden og slik påvirker fortiden planene for fremtiden. Det er nettopp dette som var regissørenes intensjon med "Animal Farm". De ønsket å vise publikum hva de mente var mye av årsaken til mange av de utfordringene det palestinske folket stod overfor, for å oppfordre publikum til å reflektere rundt samtidens situasjon og hva som må endres i fremtiden. Forestillingen pekte på motsetningene mellom verden som den fremstilles og verden slik den erfares. Ifølge J. og J. Comaroff (1991: 25) vil dette åpne for refleksjon rundt den internaliserte og selvsagte hegemoniske orden. Hvilket stemmer godt overens med regissørenes intensjon med forestillingen. Regissørenes motiv og intensjon for oppsetningen var å røre ved publikums emosjoner og få publikum til å møte verden med nye eller forsterkede holdninger, for å si det med Baileys (1998) ord. Som vist i forrige avsnitt ble ikke alle mottakerne påvirket, slik motivet og intensjonen med forestillingen var fra agentenes side.

Legger man Gell sin antropologiske teori om kunst til grunn, vil jeg argumentere for at det her er regissørene som er agentene. Deres intensjoner og motiver ligger helt klart bak dramaturgien og regien som regissørene har overført til teaterstykket, og slik har deres agens vært førende for oppsetningen. Men oppsetningen kan også sees som en agent. Stykket, slik det er skrevet og slik det ble fremført i denne oppsetningen, påvirker i sin tur oppsetningens motiv, nemlig det sosiale dramaets tredje fase, tiden etter 1993 med palestinske selvstyremyndigheter. Motivet for forestillingen, sett i lys av måten det blir fremstilt i denne oppsetningen, blir også en aktør da motivet, sammen med oppsetningen, påvirker publikum som er mottakere og pasienter.

Mendoza skriver om dansegrupper som ved å ha mange kvinnelige dansere og plassere dem i store roller, kommuniserte en endret kvinnelig identitet. Slik kunne de utfordre og

redefinere den sosiokulturelle kategorien kvinne, ikke bare innad i dansegruppen, men også utad blant publikum (Mendoza 2000: 220). I "Animal Farm" var det tre jenter på scenen og to av jentene hadde fremtredende roller i oppsetningen. En av jentene hadde rollen som grisen som var hjernen bak opprøret og overtagelsen av gården, men som protesterte mot den hierarkiske og diktatoriske maktfordelingen som oppstod, og som siden ble jaget bort fra gården. Den andre jenten hadde rollen som hesten som satte spørsmålstegn ved legitimiteten til styresettet som utviklet seg, og som rømte gården da hun ikke ville innfinne seg med de strenge og urettferdige reglene som ble innført. I en scene spilte alle tre jentene dyr som ble henrettet på grunn av påstander om utroskap mot eget styre. Bødlene var ledergrisens egen vaktstyrke. Referanser til de palestinske selvstyremyndighetene, deres sikkerhetsstyrker og den vold de utøver, samt paralleller til dagens voldelige rivalisering mellom politiske motparter, var eksplisitte.

Bailey (1996:12-13) skriver at sosiale og kulturelle forestillinger kan ta seg stor frihet med hensyn til fremstillingen av den virkelige verden. Dette er hva publikum var vitne til da jentene var de fremste og mest kritiske røstene. I de palestinske områdene i dag er det lite trolig at de fremste og mest profilerte kritikerne er kvinner, samtidig som det er lite sannsynlig at kvinner ender opp i de mest voldelige, interne politiske stridighetene. Ved å plassere nettopp jentene i disse rollene, fokuserer forestillingen på det paradokset det er at kvinners plass i politikken og som opposisjonelle stemmer er på vikende front i dagens palestinske samfunn.¹ I flyktningleiren spesielt er det svært sjelden at kvinner er blant de fremste politiske stemmene. Selv om Fatah, som er et sekulært parti, har stått sterkest i flyktningleiren har leiren liten tradisjon for kvinnelige politiske stemmer, ifølge mine informanter. Kvinner har riktignok deltatt i sosiale komiteer og komiteer som jobber for flyktingenes rettigheter, men sentrale, politiske og opposisjonelle stemmer, som karakterene jentene spilte i stykket, er en sjeldenhet i dagens situasjon i leiren spesielt og på Vestbredden generelt.

Jeg vil argumentere for at teatret, med agentene i spissen, utfordret samfunnets holdninger til kjønn som kategori ved å sette jentene i slike opposisjonelle, politiske

¹ På et møte i Betlehem i august 2009 hvor Fatah skulle velge nytt sentralstyre var 6 av totalt 89 kandidater kvinner, men ingen av disse ble valgt inn i styret. Av 2241 stemmende delegater var det 241 kvinner. Den avtroppende sentralkomiteen hadde en kvinnelig representant.
<http://www.maannews.net/eng/ViewDetails.aspx?ID=218370>

roller. Mendoza (2000:208) skriver at folkløreinstitusjoner som dansegruppene kan fungere som en transformator snarere enn en konservator for kulturelle verdier og roller. At ved å fremstille et annet bilde enn det som tradisjonelt gis av kategorier, for eksempel kjønn, bidrar dansegruppene til endrede holdninger og en redefinering av kulturelle kategorier (Mendoza 200: 219-22). Ved å sette jenter til å gestalte karakterene i stykket som har egenskaper man i dagens palestinske kontekst forbinder med menn, forsøker regissørene å påvirke skuespillere og publikums holdninger til kategorien kjønn og slik redefinere kjønnsrollene. Med dette utfordres også den hegemoniske orden, da kjønnskategorienes rollemanøvrering er en viktig del av hegemoniet. Samtidig underbygger det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret den naturlige og internaliserte måten å ordne verden på, som hegemoniet er. Mer om dette i neste kapittel. Mottakerne, det være seg skuespillere og publikum, taklet denne utfordringen på ulike vis, som nevnt ovenfor. For noen var konsekvensen at de reflekterte over egne kategorier og klassifikasjonsskjemaer, og så smått begynte å ordne sin verden ut fra teaterets redefinisjon av kategoriene. Dette gjaldt i særlig grad de mottakere som var tilknyttet teatret. Andre igjen så seg ikke enige i de foreslåtte endringene i kategoriene, og for disse innebar teatrets utfordring uorden og ambivalens.

Fragments of Palestine

"Fragments of Palestine" var skuespillerstudentenes andre store oppsetning. Forestillingen ble skapt til en turne i Østerrike og Tyskland som studentene gjennomførte høsten 2009. Forestillingen var, som tittelen indikerer, fragmenterte scener med historier og bilder fra palestinerne liv. Det begynte med en gledesscene, et bryllup hvor det ble danset dabke, en palestinsk folkedans. Så inntraff katastrofen, al-Nakba, og vi så bruden lete fortvilt etter sin brudgom, for så å finne ham død. Vi så bryllupsgjestene som fordrevne flyktninger, på vei bort fra sine landsbyer. Deretter kom en rekke andre scener hvis tematikk var hentet fra palestinerne historie og hverdag. Forestillingens verbale tale foregikk på "gibberish", et fiktivt språk uten mening, som hver enkelt student skapte i prøveperioden. Musikk og lydeffekter var en del av det dramatiske uttrykket. Noen enkle rekvisitter var det eneste på scenen foruten skuespillerne. Uttrykket i forestillingen var skapt slik at den ville være meningsfull, selv for mennesker som aldri hadde vært i Jenin flyktningleir eller på Vestbredden.

Forestillingen spilte for fulle hus i Tyskland og Østerrike, og var for teatret og de tyske arrangørene svært vellykket.

En scene viste den israelske hærens velorganiserte og koordinerte tropper. Dette var en koreografert og rytmisk klappescene som jeg skapte til forestillingen. Jeg fulgte den kunstneriske prosessen fra start til ca. en uke før premiere i flyktningleiren. Grunnet visum som utgikk var jeg tvunget å reise før premieren. Midt i prøveperioden skiftet forestillingen regissør, og dermed skiftet også det kunstneriske uttrykket og forestillingens budskap drastisk. I utgangspunktet var det studentene som la føringer for forestillingens scener og budskap, men da teatrets kunstneriske leder overtok regien sammen med en annen teaterlærer, tok forestillingen en annen retning. Primæragenten ble skiftet og det samme ble forestillingens intensjon og mening. Fra å være en forestilling som skulle gi publikum bilder på ulike sider ved livet i flyktningleiren, som det å bo trangt, at det aldri er stille, det hektiske livet rundt fredagsbønnen, at alle vet alt og straffesanksjoner på normbrudd ble forestillingen et betydelig mer politisk prosjekt. Det var tydelig at teatrets ledelse ønsket en skarpere politisk brodd i forestillingen som skulle vises på turne i Europa.

Forestillingen åpnet altså med et bryllup, avbrutt av fordrivelsen av palestinerne. Det var al-Nakba, det sosiale dramaet som startet i 1948, som var opphavet til denne scenen i det kulturelle dramaet. I denne scenen ser man da første fase, som Turner beskriver som bruddet med normale forhold, som er fordrivelsen fra palestinske landsbyer og hjem. I en annen scene opplever vi en gutt, som grunnet ubetenkt nysgjerrighet på skoleveien, ender opp med å lide martyrdøden. Han drepes av en kule fra en israelsk soldat. Dette kan også sees som en del av det sosiale dramaet. Martyrdøden er en del av frigjøringskampen og slik en del av det sosiale dramaets tredje fase, nemlig forsøket på å reparere bruddet som er utgangspunktet for krisen. Det uvanlige med denne martyren er at han ikke ønsker å dø. I forestillingen lykkes det ikke å begrave denne gutten, da han hele tiden vrir seg av begravelsesfølgets bære. Da han endelig dør kommer han ikke til paradiset slik som lovet, men til en slags ibsenssk dårekiste hvor galskapen er total.¹

¹ I Ibsens "Peer Gynt" er det en scene hvor Peer er i det som kalles dårekisten, et galskapsens sted, hvor Peer først er tøff og overlegen, men så begynner han å lure på hvorvidt han selv er gal.

I denne scenen tar forestillingen opp et velkjent paradoks; martyrdøden. Særlig unge mennesker tiltrekkes av martyrdøden. Å lide martyrdøden betyr at du har oppnådd noe i livet, at du har gitt livet ditt i kampen for friheten og for folket ditt. I tillegg til heder og ære i denne verden skal man etter sigende ende opp i paradiset. I henhold til Armstrongs (2005:8) perspektiver på myte, mener jeg martyrbegrepet kan sees som en myte. Myten om martyrene gir mening til deres motstandsinnsats og setter denne inn i en større sammenheng. Myten hjelper både martyren, vedkommendes nærmeste og samfunnet med å skape orden i deres svært vanskelige tilværelse. En avdød martyrs nærmeste oppfordres til å være stolte heller enn sinte og sørgende over tapet over en sønn, en bror eller en far. Få mennesker våger å uttale at de faktisk ikke ønsker å dø martyrdøden eller at de ikke er enige med samfunnets hyllest til martyren. "Jeg følte det som om jeg ikke hadde rett til å sørge over min sønns død, mens alt jeg ville var å skrike ut i sinne." Dette uttalte en kvinnelig deltaker på en konferanse som omhandlet palestinske familiestrukturer i fremtiden, som ble avholdt i Ramallah i mars 2009, hvor jeg deltok.

Mendoza (2000) hevder en forestilling kan peke på paradokser i samfunnet, påvirke og redefinere sosiokulturelle kategorier. Jeg vil argumentere for at dette var noe av hensikten med denne scenen. Ved å vise en martyr som ikke ville dø og som ender opp i en dårekiste snarere enn i paradiset pirker man i en heltekategori som kan sees som en myte. Denne myten er en viktig del av den symbolske produksjonen som bidrar til legitimeringen av vold som foregår i det palestinske samfunnet. Legitimeringen underbygger hegemoniet som mange palestinere anser som den selvsagte orden. Forestillingen åpner for å revurdere martyrmyten og innholdet i martyrkategorien og skaper dermed ambivalens hos de i publikum som støtter seg til martyrmyten. Det blir presentert en versjon av virkeligheten og denne versjonen er tenkt på spille på det emosjonelle registeret hos publikum. Forestillingens ambisjon er helt klart i tråd med Baileys (1996) påstand om at en forestilling kan være holdningsskapende og at dens publikum vil kunne møte den virkelige verden på en ny måte etter å ha sett den. Agentens intensjon er at den ambivalens publikum opplever, med hensyn til at forestillingen åpner for å revurdere martyrmyten, skal resultere i endrede holdninger. Med J. og J. Commaroff (1991) teori om hegemoni som bakteppe ser man at teatrets symbolske produksjon peker på motsetningene mellom den erfarte og den fremstilte verden. Dette vil åpne for mulig refleksjon og debatt, blant annet rundt legitimeringen av

vold, som gjøres med referanse til religion, tradisjon og juridisk lovgivning, og som er en del av martyrmyten. Hegemoniets suverenitet vil dermed også stå i fare for å bli trukket i tvil.

Gjennom hele forestillingen har skuespillerutdanningens to jenter sentrale roller og, akkurat som i "Animal Farm", kommuniseres en endring i kategorien kvinne.

Begravelsesritualet til martyren som ikke ville dø, ledes av en av jentene. Noe som ville vært uhørt og rent umulig i den virkelige verden. I en annen scene er publikum vitne til en opphetet politisk debatt, hvor aktørene på scenen blir dratt mellom to politikere som kjemper om folkets gunst. Utfallet er voldelig og dette kan lett sees som referanser til dagens spente politiske situasjon, med Fatah og Hamas som bitre rivaler. Her er det nettopp jentene som har rollene som ledende politikere, hvilket er usannsynlig i virkelighetens palestinske områder. Jentenes sentrale og mildt sagt kontroversielle roller i "Fragments of Palestine", utfordrer og forsøker å redefinere kjønn som sosiokulturell kategori. Ikke bare kvinnens identitet blir utfordret, også relasjonen mellom mann og kvinne, og mannens identitet blir satt på prøve. Mer om dette i kapittel fem.

Paradokser som de gjeldende kjønnsrollemønstre medfører belyses også. I en scene, som også har sitt opphav i sosialt drama, forelsker en gutt og en jente seg. Forelskelsen oppdages av omgivelsene og den unge gutten må se på at jenta slås til døde.

Æresmotiverte drap på unge kvinner forekommer på Vestbredden, og i løpet av mitt feltarbeid hørte jeg om flere tilfeller av slike drap, men ingen tilfeller av straffeforfølgelse av gjerningsmenn. I denne scenen vises paradokset at det er jentene som straffes for å ha brutt æreskodekser, mens guttene opplever mildere eller ingen sanksjoner. Igjen stilles det spørsmålsteget ved legitimeringen av volden, som skjer i både tradisjonens og religionens navn.

Med Gells (1998) teori om kunst som teoretisk rammeverk, vil jeg argumentere for at det i denne forestillingen igjen er regissørene som er agentene, mens resten av komponentene i den sosiale relasjonen rundt forestillingen er pasienter. Med andre ord, både motivet for scenene, forestillingen og mottakerne, det vil si aktører og publikum er pasienter, som i nevnte rekkefølge påvirkes av regissørenes agens. Grunnen til at det i

denne relasjonsrekken kun er en av komponentene som har agens, mens de tre resterende er pasienter, er at forestillingen er satt sammen av motiver hentet fra regissørenes fantasi. Inspirasjonen og ideene var hentet fra den virkelige verden og sosiale drama, men scenene slik de fremstod for publikum var tydelig preget av fantasi og fri tolkning fra skapernes side. Slik ser man at regissørenes agens både påvirker motivene, forestillingen og publikum, som alle er pasienter, jamfør Gells (1998) teori.

Regissørenes intensjon og vilje med forestillingen var helt tydelig å påvirke publikum emosjonelt for at de skulle bli henført av forestillingen og slik møte den reelle verden med holdninger som rommet inntrykkene fra "Fragments of Palestine". Samtidig kunne man se at agentens intensjoner var ulike med hensyn til mottakeren, altså publikum. For det hjemlige publikumet var agentens intensjon blant annet å utfordre den hegemoniske orden mottakerne ordnet verden etter. For det tyske og østerrikske publikumet var agentens intensjon med den kulturelle forestillingen å gi kunnskap om og mening til de sosiale dramaene som var opphav til forestillingen.

I likhet med "Animal Farm" var det ikke alle mottakerne i den kulturelle forestillingens relasjonsrekke som oppfattet forestillingen slik agenten ønsket. Etter forestillingene i Tyskland og Østerrike var det lagt opp til dialogmøter mellom publikum, skuespillerstudentene og teatrets kunstneriske leder. På en av forestillingene jeg overvar i Berlin kom det en kommentar fra en ung mann. Han sa at det eneste han så i denne forestillingen var hat. Han lurte på hvorvidt dette var et fruktbart bidrag i kampen for en fredsløsning på konflikten mellom staten Israel og det palestinske folket. Og hva kunstnerisk leder tenkte om at han lærte sine studenter å hate. Til dette svarte kunstnerisk leder at det forestillingen viste var virkeligheten. Videre fortalte han om sin datter, som på skolen i Tel Aviv hadde kart over Israel, som inkluderer Gaza-stripen og Vestbredden som en del av landet, uten å navngi områdene. Han mente at slik kunnskapsforfalskning bidro til hat, ikke det å vise forestillinger inspirert av palestinernes hverdag og erfaringer. Han avsluttet med å si "We do not teach our students to hate. We teach them art."

Barnehageforestillingen

The Freedom Theatres teatersal ble stilt til disposisjon for de som måtte ønske å benytte den til store og små forestillinger. En dag i juni 2009 var det leirens barnehagebarn som hadde avslutning. De hadde invitert inn foreldre og søsken til en liten forestilling, og barna var tydelig begeistret over å få benytte teatrets profesjonelle utstyr. Min oppmerksomhet ble fort trukket mot det som skjedde inne i teatret da jeg hørte barnestemmer rope slik jeg hadde hørt det ble ropt da universitetsstudenter holdt politiske appeller. Jeg tittet inn og synet som møtte meg var både kjent, ukjent og absurd på samme tid. Jeg så en liten gutt på cirka fire – fem år, dresset opp i fullt kamuflasjekostyme. Det vil si militærbukse og jakke og med et svart, hvitt og grønt bånd rundt pannen, som er det palestinske flaggets farger og med et lekemaskingevær på ryggen. Han stod rak i ryggen og ropte ut setninger han tydelig hadde lært på forhånd. Det gjallet inne i teatret, for lyden var skrudd voldsomt opp, men det virket ingen å ta notis av. På den ene siden av scenen stod en voksen kvinne som var ansatt i barnehagen. Hun både sufflerte, oppmuntret og irettesatte gutten. Det var tydelig at hun kunne manuset, da hun lydløst sa replikkene sammen med ham. Innimellom lo hun stolt mot noen andre kvinnelige ansatte som satt i salen. De nikket anerkjennende til hverandre og var tydelig fornøyd med guttens prestasjon og budskap. Det er viktig å understreke at jeg ikke forstod alt denne lille gutten sa. Til det er min arabisk for dårlig, men visse ord snappet jeg tydelig opp, som "hørrie" - frihet, "shebab" – ungdom, "jesh" – soldater, hvilket betyr at mest sannsynlig var dette en tale om okkupasjonen og Palestinas frihetskamp. Etter at den lille gutten var ferdig med sin tale var det pause i forberedelsene til forestillingen og jeg forlot teatret, fast bestemt på at denne forestillingen måtte jeg se.



Bilde 9: Unge publikummere venter på å slippe inn på teatret

Jeg ankom barnehageforestillingen litt etter at den hadde startet. Aldri har jeg sett teatersalen så full av mennesker som på denne forestillingen. Publikum satt i midtgangen, mødres fang var fulle av egne og andres barn og folk stod på tå i gangen for å kunne se noe av det som foregikk på scenen. Den dårlige luften inne i teatret var fylt av fuktighet, svettelukt, røyklukt og forventninger. For min egen del kunne jeg ikke se noen ting der jeg stod bakerst i gangen. Så skjedde det som så ofte skjer en gjest blant palestinere. Gjesten, i dette tilfellet meg, ble oppdaget og tatt hånd om som best mulig. Plutselig kjente jeg en damehånd gripe fatt i armen min. Vedkommende, som jeg ikke har noen aning hvem var, dro meg frem gjennom menneskemassen. Jeg unnskyldte meg

til høyre og venstre, både for å skumpe borti alle menneskene og for å presse meg frem og snike i køen, slik jeg så det. Selv om jeg visste at for palestinerne var dette bare gjestfrihet. Damen som dro meg frem, tok et godt tak i armen på en gutt i tiårsalderen, formelig løftet ham av benken og slang meg nedpå. Selv om jeg satt så tett inntil kvinnen ved siden av at jeg hadde halve sønnen hennes på mitt fang var jeg storforneymed med at jeg fikk se nettopp denne forestillingen.

Denne spektakulære, kulturelle forestillingen var tydelig påvirket av et dramatisk sosialt drama. På scenen var det mange små gutter og jenter, i alderen mellom cirka tre og seks år. Jentene var i kledd to typer kjoler. Noen hadde på seg bløtekakekjoler, hvite kjoler lagd i blanke kunststoffer med alskens perler og annen plastikkpynt på. De andre jentene hadde på seg barneutgaver av tradisjonelle palestinske kjoler, fotside og formløse sorte og blå kjoler med vakre broderier foran og på ermene. Alle guttene var kledd i kamuflasjeutstyr, hvilket er uvanlig for en utenforstående, men ikke uvanlig i leiren. Mange av guttene hadde lekegevær hengende på ryggen eller under armen. Barna fremførte ulike små scener og det var tydelig at barna på scenen skulle imitere de voksnes verden. Både gutter og jenter fremførte politiske taler, slik jeg beskrev innledningsvis. I en scene imiterte barna bønder som drev jordbruk, de pløyde, sådde og høstet, mens palestinsk musikk ble spilt i bakgrunnen og barna som stod rundt sang med. Mest sannsynlig var meningen å fremstille livet før al-Nakba i 1948. Rundt barna svirret det kvinner, som jeg forstod var ansatte i barnehagen. De klargjorde scenen, gav instruksjoner og sa innimellom småting som fungerte om overganger mellom scenene. Noen av barna begynte tidvis å gråte. Da kom en av de voksne ut på scenen, løftet opp barnet, fremsa dets replikk dersom det hadde noen, tok med barnet ut av scenen og forestillingen gikk videre.

Den scenen som var lengst, utvilsomt mest spektakulær og som høstet mest jubel og applaus var en scene som skulle forestille nåtiden og fremtiden. Et brodert bilde av Al-Aqsa-moskeen ble plassert midt på scenen. Al-Aqsa-moskeen ligger, sammen med Klippedomen, på tempelhøyden i Jerusalem og er muslimenes tredje helligste sted, etter Mekka og Medina i Saudi Arabia. Israelske myndigheter har satt strenge restriksjoner på hvem som får besøke Al-Aqsa-moskeen og palestinere fra Vestbredden og Gaza-stripen innvilges sjelden innreisetillatelse. Den israelske staten driver arkeologiske

utgravninger rundt moskeen. Disse utgravningene risikerer å skade moskeen ifølge palestinerne, men Israel tilbakeviser påstandene. Store deler av den muslimske verden følger disse utgravningene i frykt for ødeleggelser på moskeen og Tyrkia sendte i 2007 fagpersoner for å inspisere utgravningsstedet og eventuelle påførte skader.¹ Etter at bildet av moskeen var på plass kom fire smågutter inn på scenen, de hadde med seg spader og hakker og begynte å late som om de gravde og hakket rundt moskeen. Rundt dem stilte tre andre smågutter seg opp. De hadde lekegeværer på magen og skulle tydelig forestille israelske soldater som vokter over utgravningen. Plutselig hoppet det fem – seks gutter frem fra bakscenen. De var kledd i kamuflasjekostymer. I tillegg var ansiktene deres tildekket, kun øynene vist, slik unge palestinske gutter tildekker seg når de er i konfrontasjoner med den israelske hæren. Småguttene skulle fremstille palestinske frihetskjempere. Så begynte de sist ankomne guttene å lekeslåss med guttene som skulle fremstille israelske soldater. Småbarna som hadde hakker og spader flyktet ut av scenen mens slaget ble utkjempet. Det drønnet høye geværskaller over høytaleranlegget, lysene blinket og de små skuespillerne ropte og skrek. De hoppet og rullet unna fiktive kuler med en overbevisning som vitnet om at dette hadde de lekt og øvd på mange ganger. Samtidig som de små og ukoordinerte kroppene røpet at dette var barns imitering. Publikum ropte og heiet, jubelen stod i taket og applausen runget da barna som fremstilte de israelske soldatene enten lå livløse på scenegulvet eller hadde flyktet av scenen. Tilbake på scenen jublet de fem – seks guttene som skulle fremstille frihetskjempere. De hoppet og danset rundt det broderte bildet av Al-Aqsa-moskeen og tok imot hyllesten fra publikum, med lekegeværene taktfast hevet over hodet.

For en student og feltarbeider, som i arbeidet med barn og teater har brukt Griegs "Dovregubbens hall" som sterkeste virkemiddel for å få barn til å hente frem det mest voldsomme uttrykket, var dette sterk kost. Jeg lette etter gråtende barn, sinte mødre eller sjokkerte søsken blant publikum. Det nærmeste jeg kom en negativ reaksjon var en av guttene som skulle fremstille frihetskjempere, han ble så overveldet av all jubelen fra publikum at han begynte å gråte.

¹ <http://www.nrk.no/nyheter/verden/1.1848114>

Sosiale drama var utgangspunktet for utforming av barnehagebarnas kulturelle forestilling. Livet før al-Nakba er en del av det sosiale dramaets første fase, før bruddet med regulære, normstyrte forhold inntreffer. Dette var utgangspunktet for den idyllen de ville vise i scenen med bøndene. Israels reiserestriksjoner for palestinere mot å entre Jerusalem og Al-Aqsa-moskeen og gravningene rundt moskeen kan i denne sammenheng tolkes som krisen, del to i det sosiale dramaet, hvor bruddet blir klarere. Denne fasen var opphavet til scenen i forestillingen som viser utgravningene. Forsøket på å reparere bruddet, det sosiale dramaets tredje fase, var frihetskjempernes væpnede kamp, slik barna fremstilte denne i forestillingen. Mens den fjerde og siste fasen, hvor reintegreringen eller legitimeringen av bruddet skjer, ble vist med seieren over de israelske soldatene. Det sosiale drama la føringer for utformingen av den kulturelle forestillingen. Mens den kulturelle forestillingen på sin side gav mening til det sosiale dramaet, og bidro til å forstå helheten, slik Turner (1987: 95-98) skriver. Sett i lys av Turner kan barnehageforestillingen sees som et bidrag til å forstå palestinernes situasjon og særlig den væpnede motstandskampen. Forestillingen fortalte publikum hvorfor og hvordan man kjemper i nåtid med referanse til fortiden, og gav dermed mening til motstandskampen, med alle dens fatale konsekvenser. Jeg mener forestillingen slik kan sees som et elaborerende symbol, en nøkkelstrategi, jamfør Ortnor (1973: 1341).

Turner (1987: 95-98) skriver at når det gjelder å reparere kriser blir mening og forståelse av fortiden forstått ut fra referanse til samtiden og omvendt. Et samfunns forståelse av fortiden vil videre forme deres planer for fremtiden (ibid). Forestillingen bidro ikke bare til å forstå fortiden med referanse til samtiden, for slik å gi mening til helheten, altså det palestinske folkets situasjon. Den gav også strategien for å reparere den krisen som oppstod under al-Nakba, nemlig væpnet motstandskamp.

Virkeligheten som fremstilles er en forestilt og fiktiv virkelighet, slik Bailey (1996: 12-13) minner oss på når det gjelder kulturelle forestillinger. Den væpnede motstandskampen har ennå ikke lyktes i å oppheve reiserestriksjonene inn til Jerusalem og Al-Aqsa-moskeen. Den fjerde fasen i det sosiale dramaet har ennå ikke inntruffet i virkeligheten. Men ved å fremstille denne fasen, gjennom seieren over de israelske soldatene og hyllesten av frihetskjemperne, påvirker den kulturelle forestillingen

publikum emosjonelt. Den viser publikum at strategien for å reparere krisen er væpnet kamp og at det man oppnår med kampen er å ta tilbake Jerusalem og dermed sin frihet. Slik søker forestillingen å påvirke publikum, jamfør Bailey, for at publikum skal møte den virkelige verden med holdninger formet av den forestilte verden, slik den ble presentert i den kulturelle forestillingen. Teatret blir i dette tilfellet en arena hvor palestinerne situasjon og versjon av historien blir fortalt og hvor verdier, holdninger, myter og motstandsstrategier reproduseres og presenteres for nye generasjoner. Jeg analyserer det dit hen at barnehageforestillingen søker og bidrar å til å bygge opp under hegemoniet slik det fremstår i samtiden. Blant annet gjennom å understøtte legitimeringen av vold med henvisning til religion, som finner sted i den palestinske konteksten.

Agenten i forestillingen, slik jeg ser det, var for det første motivet for oppsetningen. Det vil si det sosiale dramaet, fordrivelsen av palestinerne i 1948, palestinerne situasjon, reiserestriksjonene og striden rundt tilgangen til Jerusalem og Al-Aqsa-moskeen. Det er det nære forholdet alle i publikum hadde til motivet for forestillingen, deres egen historie og hverdag som gjorde forestillingen så emosjonelt sterk for publikum. Den neste i relasjonsrekken er så skaperne av forestillingen, som var kvinnene som arbeidet i barnehagen. Jeg ser også disse som agenter, da de tydelig har tolket motivene og skapt forestillingen ut fra egen forståelse av situasjonene de fremstiller.

Forestillingen kommer så i relasjonsrekken, og også denne har agens slik jeg ser det. Oppsetningen fikk et ekstra sterkt uttrykk da det var barn som stod på scenen. Og man kan se det slik at forestillingen dermed fikk en egen påvirkningskraft på sitt publikum. Slik opplevdes det for meg og derfor mener jeg at forestillingen også hadde agens og egen påvirkningskraft. Til slutt i relasjonsrekken kommer barna på scenen og publikum, som er mottakere. Mottakeren er i denne relasjonsrekken den eneste pasienten. Barna på scenen og publikum påvirkes av både motivets, skapernes og forestillingens agens og samlet blir dette en svært sterk påvirkningskraft.

Turner (1987: 81) skriver at forestillinger er refleksive på to måter, gjennom sin opptreden blir mennesket kjent med seg selv, mens grupper av mennesker vil bli bedre kjent med seg selv gjennom å observere eller delta i forestillingene. Slik jeg ser det er det

nettopp dette som har vært intensjonen med oppsetningen. Dette har vært skapernes og forestillingens agens, nemlig å presentere palestinernes kollektive historie, sorg og myter for nye generasjoner. Slik bidrar forestillingen til å bygge opp under legitimeringen av volden som brukes i frihetskampen og som i rettferdiggjøres med henvisning til både religion, tradisjon og juridiske rettigheter. Dermed ser man at symbolske produksjoner, som barnehageforestillingen, kan være virkemiddel i den kontinuerlige prosessen som skaper og reproducerer hegemoniet.

Konklusjon

I dette kapitlet har jeg analysert tre forestillinger som ble vist ved The Freedom Theatre med hjelp av Bailey (1996), Gell (1998), Mendoza (2000) og Turner (1987). Jamfør Gells (1998) antropologiske teori om at kunst er et system av handlinger, mener jeg å ha vist at bak alle tre forestillingene er det mulig å se ulike agenter, med ulik agens som alle ønsker å påvirke relasjonsrekkens pasienter og i siste instans påvirke mottakerne, det vil si publikum og skuespillere. Dette for at disse skulle møte den virkelige verden inspirert og påvirket av den imaginære verden som ble vist på scenen, slik Bailey (1996: 12-13) skriver. Forestillingenes mottakere, for å bruke Gells (1998) terminologi, ble påvirket av de tre andre komponentene i relasjonsrekken rundt kunstverket. Dog finnes det selvfølgelig ingen garanti for at agentenes agens, motivasjon og intensjonen for og med forestillingen, alltid lykkes å påvirke mottakerne slik agentene ønsket. Dette kom frem gjennom diskusjoner og reaksjoner i etterkant av "Animal Farm" og "Fragments of Palestine".

Med Turner (1987) som bakteppe har jeg vist at det er sosiale drama som ligger til grunn for de kulturelle forestillingene jeg har analysert. Alle de tre kulturelle forestillingene har gitt mening til de sosiale dramaene som ligger til grunn, og slik bidratt til forståelse av helheten, det vil si palestinernes situasjon, kamp og vanskelige hverdag. Videre kan man se at "Fragments of Palestine" og barnehageforestillingen også fungerer som en arena for kunnskapsoverføring om viktige, historiske hendelser.

De tre forestillingene skiller seg dramatisk fra hverandre når det kommer til å underbygge eller å utfordre den hegemoniske orden mange palestinere ordner sin verden ut fra. Barnehageforestillingen bygger på sin side opp under legitimeringen av vold og slik reproduseres motstandsstrategier, myter og hegemoniet effektivt. Mens

"Animal Farm" og "Fragments of Palestine" søker å utfordre denne hegemoniske orden. Dette gjøres gjennom å redefinere kategorier som kvinner, utfordre innholdet i martyrmysten, samt å peke på paradokser i eget samfunn som er konsekvenser av hegemoniets måte å ordne verden på. Slik viser teatret motsetningene mellom den forestilte verden og den erfarte verden, jamfør J. og J. Comaroff (1991: 25). Med dette ønsker The Freedom Theatre å skape refleksjon hos mottakerne, som i sin tur kan stille spørsmålstegn rundt fruktbarheten av den hegemoniske orden. Jeg mener her å ha argumentert for at kulturelle forestillinger er viktige symbolske produksjoner, som kan reproducere eller utfordre hegemoniet som ordner verden, i en gitt kultur.



Bilde 10 og 11 : Forestilling som gjenforteller palestinerne kollektiv historie



Kapittel 5: Teatret som friarena for kvinnene

Innledning

The Freedom Theatre er en arena ulik noen annen i flyktningleiren og byen. Særlig gjelder dette for de mange jentene og kvinnene tilknyttet teatret. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for kvinners sosiale rammevilkår når det gjelder mulig utøvelse av agens, i den palestinske konteksten generelt og ved teatret spesielt. Videre vil jeg analysere på hvilken måte teatret kan spille en rolle i jentenes og kvinnes liv. Derneft vil jeg vise hvordan kvinnene manøvrerer mellom teatrets og det øvrige samfunnets retningslinjer for tillatte handlinger. Til slutt vil jeg belyse hvilke utfordringer teatret møter i det palestinske samfunnet på grunn av deres bevisste kjønnsrollepolitikk. Analysen er gjort med hjelp av Abu-Lughod (1999), Bourdieus (2010), Moore (1988) (1994) (2007), Mendoza (2000) og Ortner (2006).

Kvinnens rolle i Jenin by og flyktningleir

- "At home we have nothing to do. We cannot play or do anything. We are not allowed to go out in the neighbourhood. Girls are not allowed to go out, you know. The neighbourhood is just for boys! You would never see a girl outside. So we have groups here. Here at The Freedom Theatre we can play and do whatever we want." - "A girl has to move from her fathers home to her husband's kitchen." - "If you believe you will end up in the kitchen you will, but I will not end up in the kitchen."

Disse uttalelsene kommer fra unge jenter som deltok i dramaaktiviteter ved teatret og som er med i en informasjonsvideo om teatret. Utsagnene er mye av grunnen til at jeg endte opp med å gjøre feltarbeid ved The Freedom Theatre.

En av de første saltene jeg trakk ut i handlet om kjønnsroller. Jeg ba skuespillerstudentene om å slå hjul, vel og merke etter at jeg hadde avklart med teatrets ledelse hvilke ting man måtte passe på med hensyn til kjønn. Og noen former for hjul slo studentene. Bein og armer flakset i alle retninger og noen landet på rumpa i stedet for beina. Etter klassen ble de to jentene ved utdanningen igjen for å øve på å slå hjul. En av guttene, som er fra leiren, sa noe som tydelig opprørte jentene, den ene sluttet umiddelbart å øve mens den andre fortsatte trassig. Jentene oversatte for meg, mens gutten raskt gikk brydd, men smilende ut. Han hadde gjort det klart for jentene at dette

ikke var en passende ting for dem som jenter å gjøre. Oppgitt sa de at det bare er en av utallige ting de ikke skal gjøre. Jeg spurte videre, selv om jeg ante svaret, hva det var ved det å slå hjul som var upassende. De så leende og forlegne på hverandre, mens de forklarte at en jente ikke skal sprike slik med beina. Dagen etter spurte jeg gutten om han virkelig stod for utsagnet sitt. Smilet kom frem igjen og han svarte at ja, det gjorde han. Jeg spurte hva han tenkte om at jeg, læreren, slo hjul. Da stoppet han og nesten litt overrasket svarte han at det gjorde jo ingenting. "Men jeg er jo jente" sa jeg, like overrasket over svaret hans som han over spørsmålet mitt. "Ja, men du er jo ikke palestiner." "Så det gjelder andre regler for meg altså?" "Så klart" ("Akkid") sa gutten og kom seg unna denne litt klamme konfrontasjonen. Vi fortsatte å slå hjul, uten høylytte kommentarer.

Dette empiriske eksemplet illustrerer bare en av utallige sosiale regler hvor kategorien kjønn legger premissene for akseptert adferd i Jenin flyktningleir og by. Jenter beveger seg helst ikke alene rundt i flyktningleiren. I byen kan de ferdes alene, men vil da alltid være gjenstand for oppmerksomhet. Etter mørkets frembrudd må jenter og unge kvinner være to eller flere sammen. På kafeer og restauranter må jenter være i følge med en mannlig agnat kveldstid, da dette er steder hvor andre menn også ferdes. Gutter og unge menn har ingen slike restriksjoner på sin ferd ute i lokalsamfunnet. Valg av utdanning, omgangskrets, aktiviteter utenfor hjemmet og ektemann er faktorer i en jentes liv hvor familien spiller en betydelig rolle. Det finnes imidlertid liberale familier som gir sine døtre og nieser stor grad av med- og selvbestemmelsesrett. Det finnes husholdninger med kvinnelige familieoverhoder, der faren i familien kanskje er død eller fengslet. Kvinnelige overhoder kan bli boende sammen med sine barn uten at en mannlig agnat må flytte inn i husholdningen. Da vil familiens menn, utflyttede sønner, onkler eller andre nære mannlige slektninger, ha en viss myndighet over kvinnene i disse familiene.

To av mine sentrale kvinnelige informanter som arbeidet ved teatret var født og oppvokst i flyktningleiren. De uttrykte at å være jente i leiren var vanskelig. "Jenter kan ikke gjøre noe i leiren!" sa den ene. Begge fremhevet alle restriksjonene og de hjemmelige pliktene jenter var pålagt. Mange aktiviteter er forbeholdt gutter. Dabke er en svært populær folkedans som er en viktig del av den palestinske kulturelle arven.

Den danses tradisjonelt i bryllup av mannlige gjester, men trekkes ofte frem i andre anledninger og tilstelninger også. Dansen er forbeholdt gutter og menn, og for en jente å våge og danse med guttene ville være utenkelig. Unntaket er organiserte dansegrupper, hvor jenter og gutter, kvinner og menn danser sammen i en opptreden. Ballspill er ikke ansett som en passende aktivitet for jenter. Gutter i alle aldre kan sykle, mens for jenter over tolv år anses dette som uanstendig, da sykkelsetet kan ta jentas jomfrudom. Når det gjelder klesdrakt er det enorme forskjeller på normene for gutter og jenter. Her er det også store geografiske forskjeller, ting som er tillatt for jenter i Ramallah ville vært utenkelig i Jenin, mens det er mer liberalt i Jenin by enn i flyktningleiren. Når en jente kommer i kjønnsmoden alder kan hun ikke lenger vise armer og legger. Guttene derimot kan ikle seg t-skjorter og shorts som rekker til kneet. Hijab er normalt å begynne og bære i tretten - fjortenårsalderen. I leiren er jenter eller kvinner som beveger seg utenfor hjemmet uten hijab unntaket, mens det i byen finnes det flere jenter og kvinner som velger å leve uten hijab.

Sex før ekteskapet er totalt tabu. Et kjærestepar må være forlovet for å kunne være sammen alene. Ekteskap kan overhodet ikke inngås uten familiens godkjenning, verken for mann eller kvinne. Arrangerte ekteskap er vanlig, tvangsekteskap forekommer og det samme gjør kjærlighetsekteskap. Den potensielle brudgommen og hans nærmeste agnater må spørre den ønskede brudens nærmeste agnater om jentas hånd. I flyktningleiren er det ikke uvanlig at jenter gifter seg fra 17 års alder, mens i byen er normen at jenta skal være noe eldre. Dersom en kvinne ikke har giftet seg i en alder av 26 år, anser man hennes muligheter for å bli gift som svært små. En mann derimot har ingen øvre aldersgrense for å inngå ekteskap. Det hender at menn tar seg en kone nummer to, dersom han kan forsørge to husholdninger. To menn to er utenkelig og absurd for en kvinne. Juridiske rettigheter, eksempelvis med hensyn til arv, er også ulike avhengig av kjønn. Det er vanskeligere for en kvinne å få innvilget skilsmisse enn for en mann. Og stigmatiseringen en skilt kvinne opplever skremmer de fleste fra å kreve skilsmisse, selv i de voldeligste ekteskap. Lovgivningen gir mannen rett til foreldreansvaret for felles barn ved en eventuell skilsmisse eller hans familie dersom en enke gifter seg på nytt.

Vold mot kvinner som utøves i hjemmet er ikke et ukjent fenomen. I en rapport gjort av organisasjonen The Geneva Centre for the Democratic Control of Armed Forces, med navnet *Palestinian Women and Security: Why Palestinian Women and Girls Do Not Feel Secure* (2009: 32) går det frem at blant gifte kvinner over 25 år på Vestbredden har 73,5% opplevd psykisk vold, 31,5% har opplevd fysisk vold og 16,8% har opplevd seksuell vold.¹ Æresdrap forekommer på hele den okkuperte Vestbredden, fremgår av rapporten (2009:37). I løpet av mitt feltarbeid fikk jeg beretninger om fire konkrete tilfeller av drap på unge jenter de siste to årene, i Jenin og omegn, begått av jentenes nære familiemedlemmer. Mine informanter fortalte alle om disse drapene med avsky rettet mot gjerningsmennene og alle hadde et ønske mer fokus på temaet. Felles for alle drapene var at jentas oppførsel angivelig skulle ha svekket familiens ære. Bekymring for at jentas oppførsel kan svekke storfamiliens ære er mye av årsakene til alle restriksjonene jenter opplever. Restriksjonene begrunnes gjerne med at folk i omgivelsene vil begynne å snakke negativt om jentene dersom de tillates like stor frihet som guttene. Det er dette negative snakket og ryktene som oppstår som kan skade familiens ære. Ifølge denne rapporten (2009:45) er kunnskapen om og tiltroen til hjelpetiltak og -organisasjoner for kvinner liten. Rapporten bekrefter mine feltefunn om at statlige institusjoner som skoler og universiteter gjør lite eller ingenting for jenter og kvinner som trenger hjelp. Og at vold og overgrep ties i hjel eller anses som familieanliggender, av frykt for rykter og svekket ære (2009:31). Konsekvensen, som det fremgår av rapporten og som stemmer overens med egen empiri, er at jenter og kvinner generelt føler seg engstelige, utsatte, sårbare og totalt maktesløse over egen situasjon.

I mitt empiriske datamateriale har jeg informasjon som viser at både kvinner og menn sørger for å opprettholde og reprodusere kjønnskategorienes plass i den sosiale orden. Jeg hadde en periode ukentlig trening med kvinner tilknyttet teatret. Treningene måtte foregå tidlig om morgenen, fra kl 0800 til 0900, da det var vanskelig for kvinnene å befinne seg utenfor hjemmet ettermiddagstid og uaktuelt for kvinnene fra byen å være i leiren etter klokka 1800. To av kvinnene som deltok var kusiner og svigerinner fra en storfamilie som bodde i byen. Jeg visste at de hadde ytterligere en kusine/svigerinne som hadde ytret ønske om å delta på treningen og en dag spurte jeg etter den

¹ (<http://www.dcaf.ch/DCAF-Migration/KMS/Publications/Palestinian-Women-and-Security>)

fraværende kvinnen. Da fikk jeg beklagende blikk fra den ene av kvinnene som kunne fortelle at svigerinnen gjerne skulle vært med, men ble nektet av ektemannen å delta. Ved et besøk jeg og en annen internasjonal kollega gjorde hos denne storfamilien, satt vi i stuen sammen med kvinnene i husholdet. Til stede var vår kollega, hennes yngre søster, mor og hennes to kusiner og svigerinner, hvorav den ene deltok på treningene våre, mens den andre ble nektet. Med ett stakk den omtalte ektemannen hodet inn i rommet, han hilste på oss gjestene uten å se på oss og bryskt sa han noe til sin kone, som med en noe oppgitt mine og til kommentarer fra sine kvinnelige slektninger forlot stuen. Hun returnerte imidlertid kjapt, med en hijab løst på seg. Tydeligvis hadde hun fått beskjed av sin mann om å dekke seg til for gjestene. Dette er kun to av mange episoder jeg var vitne til hvor menn håndhevet de sosiokulturelle retningslinjene kvinner må innordne seg.

Også kvinner reproducerer og hegner om disse sosiokulturelle retningslinjene for kjønnene. Under et fredagsbesøk¹ hos en storfamilie jeg ble introdusert for gjennom en kvinnelig kollega, oppstod det en veldig interessant diskusjon vedrørende kjønnsroller. En av kvinnene fortalte oppglødd om en kvinnelig dommer i et arabisk land som klarte å ta seg av sine "feminine plikter", som hun kalte det, på samme tid som hun var en av landets ledende kvinner. De "feminine pliktene" var å vaske og pusse sin manns sko hver morgen, samt andre plikter i huset. Mange av kvinnene i rommet var enig i at dette var forbilledlig manøvrering av yrkesliv og plikter som kvinne, kone og mor. De snakket videre om at dette måtte være måten å kombinere yrkesliv og privatliv på dersom kvinner skulle være yrkesaktive. Jeg spurte diskret hvordan de så på det å dele på hjemlige plikter, at mannen også kunne delta. Til det svarte de at det var jo helt i orden dersom mannen ønsket å hjelpe til, men at det hverken var forventet eller vanlig. Så fortalte de lattermildt om en mann i landsbyen som hjalp til mye hjemme. Dette var vel og bra, men den gangen han hang opp klesvask ute lo hele landsbyen av ham, da hadde han gjort "for mye". Kvinnene var selv aktive i å reproducere kjønnsnormene for rolleutøvelse.

¹ Fredagen, som er den muslimske ekvivalenten til den kristne søndagen, feires med stor familielunsj og det er vanlig å be inn gjester til dette måltidet. Mange av mine besøk rundt til storfamilier ble gjort nettopp fredag.

Endring i kvinners rolle

Noen av mine unge kvinnelige informanter var ivrige til å fortelle hvorledes de sosiale reglene for jenters oppførsel var av mer liberal karakter før. De kunne fortelle at deres mødre ikke begynte å bære hijab før de giftet seg og at de samme mødre som unge kunne gå i skjørt som kun rakk rett under kneet. Ved to anledninger ble fotoalbum vist meg for å forsikre meg om validiteten i utsagnene. Og ganske riktig, på falmede bilder fra slutten av syttiårene og oppi åttiårene var det skjørt som rakk til rett under kneet å se. Dessuten var det en bemerkelsesverdig likevekt av kvinnene på bildene med og uten hijab, hvilket avviker fra dagens norm i både by og leir, hvor flertallet velger å bære hijab. Jentene fniste og pekte ivrig når de viste meg bildene mens de voksne kvinnene lo lett overbærende, men ingen uttrykte verken avsky, misunnelse eller nostalgi over tidligere tiders kjønnsrelaterte kleskoder og regler. Men at mine informanter var bevisste på at kjønnsroller er dynamiske og endringsdyktige var det ingen tvil om.

Teatret og dets kvinner

The Freedom Theatre hadde mange kvinner tilknyttet seg, det være seg stab, studenter eller jenter som deltok i ulike aktiviteter. Teatret søkte aktivt etter kvinner i nær alle funksjoner de skulle fylle. Det er ikke mange arbeidsplasser for kvinner i Jenin by og enda færre i flyktningleiren. Selv med utdanning er det vanskelig å finne en god og anstendig jobb for kvinner, vel og merke dersom kvinnen ønsker å arbeide etter endt utdanning. I administrasjonen var seks kvinner og tre menn. Videre var en kvinne ansatt på kjøkkenet og dessuten hadde teatret kvinnelig styreleder. Blant lærerstaben var det i min tid ved teatret to palestinske kvinner, en av disse var Poetens enke. Begge disse var unike rollemodeller for teatrets jenter. Dette var kvinner som levde uten en mann av ulike årsaker, som hadde gode karrierer og et svært fritt og selvstendig liv, sammenlignet med den typiske kvinnen fra flyktningleiren. Meg fortalt var teatret eneste sted hvor slike rollemodeller var mulig å treffe, for leirens jenter.

Filmskapingsskurset hadde et flertall av kvinner, fra unge jenter til voksne damer med barn. Svært god deltakelse av jenter var det også blant fotoelevne og blant de som gikk på journalistkurs. Journalistelevene utgav et magasin en gang i kvartalet, hvilket gjorde at unge jenters stemme ble kringkastet på en helt ny måte i leiren. Det var altså god oppslutning om teatrets aktiviteter blant jenter i leiren og i byen, i perioden jeg var ved teatret. Slik hadde det ikke alltid vært. I oppstarten måtte ledelsen oppsøke jenter og

deres familier for å fortelle hva teatret jobbet med og hva det stod for. Sakte men sikkert kom jentene til teatret. Gjerne etter at en far eller bror hadde vært innom for å se hvorvidt dette nye stedet i leiren var respektabelt. En annen døråpner var dersom en bror deltok ved en aktivitet og kunne gå god for teatret.

I intervjuer med mine kvinnelige informanter som var tilknyttet teatret, spurte jeg alltid hva det var ved teatret som gjorde at de ønsket å jobbe, studere eller delta i aktiviteter der. Motivene deres var selvfølgelig mange, men noen var svært sammenfallende og sammenlignbare, på tvers av tilknytning til teatret, alder og hvorvidt de var fra by eller leir. For det første gjaldt det personlige motiver. Mine kvinnelige informanter var svært samstemte når det gjaldt troen på at deres tilknytning til teatret kunne være positivt for deres egen utvikling og fremtid. Særlig gjaldt det kunnskap de kunne bruke i fremtiden. Dette dreide seg om alt fra skuespillerteknikk, filmproduksjon og annen profesjonsrettet kompetanse til mer personlig kunnskap, om seg selv og om andre. For det andre var et flertall av mine kvinnelige informanter overbevist om at de, gjennom teatret, bidro med noe positivt for samfunnet rundt seg. To av mine kvinnelige informanter som begge hadde døtre deltakende ved teatret, uttrykte at teatret var noe positivt for døtrene. Derfor mente de at det var viktig at de selv støttet opp om teatret gjennom å arbeide der og å delta i dets aktiviteter.

Et annet element flere trakk frem, særlig de unge jentene, var at det på teatret gjaldt litt andre regler for hva jenter kunne gjøre enn på skolen, hjemme, i byen og i leiren. Når jeg spurte hva slags regler dette var snakk om var det særlig to ting som gikk igjen. For det første kunne de snakke friere og høyere og for det andre kunne de være synlige, de trengte ikke være like "oppdragene" som ellers i den offentlige sfære. Dette var umiddelbart noe jeg kjente igjen fra konteksten, slik jeg hadde blitt introdusert for den og kjent med den i løpet av mitt feltarbeid. Det var ikke vanskelig å legge merke til at det nesten utelukkende var gutter og unge menn som kunne være høyrøstet og ta stor plass i den offentlige sfære. De kunne flokke seg sammen i gjenger og være både frekke og pågående, særlig mot internasjonale besøkende i leiren. Jenter som oppførte seg på samme måte ville være utenkelig.

Rammene for utøvelsen av kvinnerollen var annerledes ved teatret enn ellers i samfunnet, det var noe av det første jeg la merke til. Ikke bare var jentene og kvinnene mer synlige enn ellers i den palestinske, offentlige konteksten. Ingen andre steder observerte jeg samme spontane interaksjonen mellom kjønnene som ved teatret. Det kunne dreie seg om spøker, kommentarer, diskusjoner eller samtaler. I sofaen inne på det kombinerte møte og pauserommet kunne menn og kvinner sitte om hverandre, aldri tett selvfølgelig, men de deltok alle i det sosiale samspillet som foregikk. Rundt matbordet satt kjønnene også mikset. Det var intet unntak når ukjente, av begge kjønn, gjestet teatret. Og det var en fortrolighet på tvers av kjønn som mine informanter beskrev som uvanlig sammenlignet med resten av den palestinske konteksten. Det var heller ikke uvanlig at de mest høylytte var kvinnene, og ikke sjelden kunne de eksplisitt spøke og le på mennenes beskostning.



Bilde 12 :Bilde tatt av en fotoelev henger i teatrets lokaler

Mange ved teatret hadde opprinnelig vært av den oppfatning at teatret ikke var noen plass for en kvinne, men samtlige hadde endret holdning. Flere av de mannlige lærerne fremhevet i intervjuer at noe av det viktigste teatret gjorde for lokalsamfunnet var å gi et

tilbud til jenter utenfor familien og skolen. En hevdet sågar at dette tilbudet til jentene var viktig for utviklingen av det palestinske samfunnet. En av guttene innrømmet at da teatret startet hadde han nektet sin søster å oppsøke det, men at han hadde forandret mening og nå oppmuntret søsteren til å se forestillinger og delta i aktiviteter. "Hadde jeg latt datteren min være ved teatret hele uken om jeg ikke mente teatret var respektabelt nok for jenter? Her skjer det ikke noe stygt! Jeg er her hver dag, så jeg skulle vel se det? Så fort jeg ser noe som ikke er bra, holder jeg datteren min borte." Dette svarte en opphisset mor, som også arbeider ved teatret, meg da jeg spurte om hun var redd for reaksjoner på at datteren brukte mye tid på teatret. Vel vitende om at mange, særlig i leiren men også i byen, oppfattet jentene og kvinnene ved teatret som urespektable og annerledes enn jenter var forventet å være, trosset denne utearbeidende kvinnen både holdninger og kommentarer. Hun fortsatte å arbeide ved teatret og tillot sin datter å delta også. Alle teatrets kvinner var klar over omgivelsenes negative holdninger. Mange uttrykte at de opplevde dette som sårende, særlig dersom familiemedlemmer var kritiske. Noen få sa de ikke brydde seg om hva folk mente. De uttrykte at verdien ved å være ved teatret var større enn de negative reaksjonene og at dette var noe de ønsket å gjøre da de opplevde teatret som positivt for seg personlig.

Kvinnernes kjønnsrollemanøvrering

Ortner (2006: 133) skriver at det alltid vil være et dynamisk forhold mellom aktørens handlinger og de strukturer som finnes i samfunnet, kulturen og historien. Og at menneskets agens vil bli formet av og må utfolde seg innenfor den kulturen aktøren opererer i (Ortner 2006: 134-137). Mine empiriske data viser at jentene og kvinnene som var tilknyttet teatret agerte ut fra de handlingsrammene som til enhver tid omgav dem. Ved teatret tillot jentene seg å agere på måter som ellers i samfunnet ikke var normen for kvinner, da rammene ved teatret var mer fleksible hva angikk kvinners rolleutøvelse sammenlignet med samfunnet forøvrig. Ellers i sin hverdag, som i leiren, i byen, på kafé eller i hjemmet handlet de mer i tråd med de forventninger som møtte dem som jenter og kvinner i disse respektive kontekstene. På teatret opplevde jeg jentene og kvinnene som synlige og relativt likestilt med sine mannlige kollegaer og medstudenter. Mens når vi beveget oss utenfor teatret, som i deres hjem, ute i byen eller for eksempel i bryllup opplevde jeg det slik at de opptrådte mer i tråd med idealene om å være diskrete og ydmyke. De manøvrerte altså mellom forventede handlingsrammer og agerte ut fra disse. Dette var imidlertid ikke noe de la skjul på, heller ikke prøvde de å

naturliggjøre sin manøvrering. Tvert om kunne de forbanne rammene for den forventede rolleutøvelsen ute i samfunnet og velsigne friheten de opplevde i teatrets kontekst. Legger man Ortners tilnærming til praksisteorien til grunn, ser man at mine kvinnelige informanter tilpasset og utfoldet sin agens innenfor de rammene de til enhver tid opererte innenfor. Det var i stor grad maktstrukturene i, og den hegemoniske orden som gav rammene for mulig utøvelse av agens. Jentene og kvinnene ved teatret tøyde grensene for den rolleutøvelse som maktstrukturene tillot bare ved å være tilknyttet teatret. Men de manøvrerte innenfor de grenser som den sosiale orden tillot, og balanserte slik at de unngikk sanksjoner fra samfunnet rundt.

Bourdieu (2010:164-165) skriver nettopp om slik balansering når han hevder at dominerte kategorier i samfunnets orden som faller uheldig ut når det kommer til samfunnets strukturer, som kvinner og barn, ikke har særlig annet valg enn å underkaste seg den naturlige orden. Dette fordi det er deres beste mulighet til å nøytralisere effektene strukturenes orden har på deres kategori. Mine empiriske data stemmer godt overens med det scenario Bourdieu skisserer her. Jentene og kvinnene ved teatret var bevisste i sin manøvrering innenfor de ulike rammene som teatret og samfunnet opererte med. De underkastet seg den sosiale orden i de kontekster som til enhver tid omsluttet dem. De visste at manøvreringen innenfor og mellom de ulike rammene for kvinnes rolleutøvelse var nødvendig, for å best mulig sikre sin egen tilværelse, for best mulig å nøytralisere de negative effektene, som Bourdieu formulerer det. Jentene og kvinnes bevisste forhold til hvilke retningslinjer for kjønnsrolleutøvelse å følge helt eller delvis, samt hvilke som kunne ignoreres var fascinerende og overraskende å observere. De unge jentene visste akkurat hvor høylytte og synlige de kunne tillate seg å være på teatret, før de vakte forargelse hos naboer og besøkende. De visste godt hvor på teatrets område og i hvilke situasjoner de kunne sitte alene sammen med en gutt før det kom reaksjoner. Og de visste på millimeteren hvor lange ermer genseren måtte ha før de fikk blikk og kommentarer om å kle på seg. Selv om rammene for kjønnsrolleutøvelse var mer fleksible ved teatret enn ellers i samfunnet, måtte likevel jentene og kvinnene balansere sin oppførsel på grunnlag av de retningslinjer som samfunnet forøvrig tegnet opp, for å nøytralisere de negative effektene den sosiale orden innebar for dem. De negative effektene ville være å bli gjenstand for sladder og rykter, å måtte slutte ved teatret grunnet sanksjoner fra

familien samt å bli stemplet som lite ærbar, hvilket ville ha skadet jentas familie med det potensialet å dramatisk forandre hennes fremtid. For å unngå slike negative effekter underkastet jentene og kvinnene seg den sosiale orden når det kom til kjønnsrolleutøvelse. Selv om de altså utfordret den samme sosiale orden ved å arbeide, delta eller studere ved teatret.

Abu-Lughod (1999) skriver også om underkastelse for samfunnets orden og retningslinjer, og hvordan underkastelsen justeres ettersom hvem som omgir de impliserte kategoriene. For eksempel skriver hun at kvinnene hun studerte bar slør kun i møte med de som hadde autoritet over dem eller som hadde større ansvar enn dem når det gjaldt reproduksjon av det sosiale systemet. Kvinnene brukte ikke slør i omgang med de lavere i hierarkiet. Systemet var fleksibelt og kvinnene selv avgjorde hvem som var over og under en i hierarkiet, og hvem de følgelig måtte bære slør foran (Abu-Lughod 1999: 163). Det å bære slør var, sammen med en rekke andre gester, kjønnskategoriserte retningslinjer som beduinkvinnene var underlagt ifølge samfunnets sosiale orden. Retningslinjene var en del av det symbolske vokabularet som uttrykte underkastelse for hierarkiets overordnede, som ble forbundet med samfunnets æresrelaterte verdier. Dermed var underkastelsen for de høyere i hierarkiet også et uttrykk for at man underkastet seg hele den sosiale orden (Abu-Lughod 1999: 165).

Som beduinkvinnene Abu-Lughod studerte manøvrerte også mine kvinnelige informanter sine handlinger i henhold til de tilstedeværende og deres plass i den sosiale orden, i tillegg til de rammene som gjeldende konteksten fordret. Kvinner i Jenin skal ikke røyke, selv om realiteten er en helt annen. Svært mange kvinner røyker, men aldri åpenlyst. Ved teatret var det to av kvinnene som røykte. Begge var selvstendige og frittalende kvinner som spøkte og hadde høylydte diskusjoner med teatrets menn, men å røyke foran disse mennene gjorde de ikke, selv om alle visste at de var røykere. Kvinnene smugrøykte enten på toalettet, på kjøkkenet dersom det var få tilstede eller oppe i leiligheten der vi internasjonale lærerne bodde.

To aspekter ved smugrøykingen er av interesse når det gjelder manøvreringen mellom rammene for kjønnsrolleutøvelse. For det første var dette kvinner som visste at de overskred samfunnets rammer for kvinnens plass bare ved å arbeide på teatret, men de

var stolte og bevisste i sine valg om å støtte teatret, hvilket også betydde at de var stolte over egen innsats for kvinners plass i samfunnet. Samtidig valgte de altså å smugrøyke. Dermed underkastet de seg de normer og regler som gjelder for kvinner i samfunnet generelt, også innenfor teatrets kontekst. Det å røyke åpenlyst på teatret ville innebære et for stort avvik med forventet oppførsel, med de konsekvenser som da eventuelt ville følge.

For det andre røykte disse kvinnene foran oss internasjonale, uavhengig av kjønn. De røykte også foran noen av de unge, mannlige studentene. Det vil si at de ikke trengte å skjule sin røyking for de som ikke var en del av samfunnets strukturerende orden, som oss internasjonale eller de som tilhørte kategorier som var underlegne deres egen i den nevnte orden, som unge mannlige studenter. Vi stod ikke i noen posisjon til å dømme eller frata de røykende kvinnene noen ære, derfor ble ikke vi oppfattet som noen trussel. De røykende kvinnene underkastet seg samfunnets retningslinjer for kjønnsrolleutøvelse ved å smugrøyke, for å nøytralisere de negative effektene ved samfunnets orden, som berørte dem tilhørende kategorien kvinne. Men de underkastet seg ikke de samme retningslinjene når de ikke følte seg truet av noen over dem i den sosiale orden.

Teatrets manøvrering med hensyn til kjønnsroller

Det var ikke bare kvinnene som agerte ut fra rammevilkårene for handlinger som konteksten til enhver tid satte, og ut fra hvorvidt de man omgikk utgjorde en reell dømmende kraft og eventuell trussel når det kom til ens plass i hierarkiet i den sosiale orden. Teatret måtte også manøvrere ut fra disse kriteriene for å unngå de negative effektene strukturens orden kunne utsette det for, uttrykt med Bourdieus begreper. Dette gjaldt særlig når det kom til rammene for kjønnsrolleutøvelse. Noen dager i uken var forbeholdt aktiviteter for jenter, da skulle teatret være fritt for gutter, mens andre dager var forbeholdt gutter, da kunne jentene velge å ikke komme til teatret. Forbudet mot gutter på jentenes aktivitetsdager ble håndhevet sterkere i de periodene da teatret visste at det ble holdt under ekstra oppsyn eller i etterkant av klager fra menn, hvis posisjon i den sosiale ordens hierarki var tilstrekkelig høy til at de kunne utgjøre en trussel for teatrets anseelse. Klager og kommentarer fra naboene kom stadig vekk, men

det var sjeldent disse som utløste en innstramming av de rene jente- og guttedagene ved teatret.

Når det var forestillinger ved teatret var det vanlig at gutter og jenter, menn og kvinner satte seg der de ønsket i salen. Det ble imidlertid ved visse anledninger krevd at jenter og kvinner satt på en side, mens gutter og menn satt på den andre siden av teatersalen. Noen forklaring på hvorfor dette påbudet kom ved visse forestillinger og ikke andre fikk jeg aldri. Min deltakende observasjon viste imidlertid at ved de forestillingene da segregeringen av kjønnene fant sted var det påfallende ofte mange middelaldrende menn blant publikum, som ellers ikke var særlig hyppige gjester ved teatret. Det er viktig å understreke at disse var reelle publikummere som kom for å overvære forestillingene, og ikke for å se hvorvidt teatret skilte mellom kjønnene i teatersalen. Jeg spurte aldri direkte om hvorvidt min mistanke stemte, at det var når det kom menn som kunne reagere negativt på at kjønnene satt sammen at adskillelsen fant sted. Men basert på den manøvreringen jeg var vitne til fra teatrets side, analyserer jeg mine empiriske funn dit hen at det var når teatret fryktet negative reaksjoner på egne rammer for kjønnsrolleutøvelse, fra mennesker i den sosiale orden som kunne utgjøre en fare for teatrets skjøre anseelse, at de justerte sin kjønnsrollepolitikk.

Teatret manøvrerte ikke bare ut fra hvem som besøkte teatret og hvilken plass disse hadde i den sosiale orden, men også ut fra den konteksten, og følgelig de maktstrukturene og rammevilkårene for kjønnsrolleforståelsen, som omgav teatret til enhver tid. Ortner (2006: 137) skriver at ulike maktregimer vil forme og underbygge eller undergrave agens, og slik være avgjørende for mulig utøvelse av individets agens. The Freedom Theatres ledelse måtte tilpasse signalene de sendte om jenter og kvinners plass i den sosiale orden ut fra de maktstrukturer som omgav det. Som tidligere nevnt var gruppen av skuespillerstudenter på turne i Østerrike og Tyskland høsten 2009. I etterkant av forestillingene ble det invitert til samtale mellom publikum, skuespillere og regissør. Ved en av forestillingene jeg overvar i Berlin kom det spørsmål fra salen om det var akseptert for jenter og kvinner i leiren å bruke teatret. Det var den unge mannen, hvis søster først hadde blitt nektet å oppsøke teatret men som han nå oppfordret til å komme, som svarte. Han fortalte at i starten var han skeptisk til hvorvidt teatret var et passende sted for unge jenter. Han var redd for hva omgivelsene rundt ville si om hans

søster, om ham selv, hans far og brødre dersom de tillot henne å oppsøke teatret. Men ettersom han så at teatret var et respektabelt sted også for jenter, og at det ønsket å bidra med noe positivt for leiren, formidlet han dette til familien som så tillot søsteren å oppsøke teatret. Før publikum eller andre medstudenter rakk å kommentere denne mannens svar var teatrets leder og stykkets regissør på banen. Han sa at dette var vel og bra, men at de først kunne være fornøyde når menn ikke kunne bestemme over sine døtre og søstre. Målet måtte være at jentene selv kunne bestemme om de ville oppsøke teatret. Til denne kommentaren brøt det ut applaus og tilrop fra salen. Også studentene, både jentene og guttene ble, om noe mer tafatt, med på applausen. Denne kommentaren kunne lederen aldri ha ytret i leiren, heller ikke i byen. Til det er utspillet altfor kontroversielt og de negative effektene teatret ville opplevd i etterkant av et slikt utspill i Jenin ville vært dramatiske.

Disse to empiriske eksemplene mener jeg tjener til å vise at teatret, på lik linje med andre dominerte kategorier i samfunnet, må underkaste seg den sosiale ordens normer og regler når det kommer til kjønnsrollepolitikk. Slik kan man se at både kvinnene og teatret må avpasse sin agens etter de maktstrukturene som omgir dem, for å dempe ulempene det medfører å være blant de kategoriene i samfunnet som blir dominert av andre kategorier i den sosiale orden, slik Bourdieu (2010: 164-165) skisserer.

Teatret utfordrer den hegemoniske ordens kvinnerolle og kjønnskategorier

Mendoza (2000) ser på rituelle danser under religiøse høytider og dansegruppene som utfører dansene, i Cuscoregionen, Peru. Mendoza understreker at hennes fokus ikke kun dreier seg om dans, dansing eller ritualer, men at hun også ser på meningene dansegruppene skaper. Slik har hun studert to komplementære aspekter, den symbolske og performative praksisen som de rituelle dansene er og dansegruppene, med danserne, deres sosiale identiteter og hverdag (Mendoza, 2000:30-31). Mendoza skriver i innledningen at hennes studie viser at dansene, danserne og dansegruppene konstant redefinerer og gir form til omstridte distinksjoner og identiteter. Hun hevder at identitet uttrykkes og spilles ut i dansene, at forestillingene bygger på sentrale dikotomier i samfunnet og både dansene og diskursene rundt dem bygger på og kommenterer disse. Det foregår en slags dialog mellom det som uttrykkes i dansene og publikum, og slik blir de religiøse festivalene kontekster hvor identitet diskuteres og defineres. Danserne og

de rituelle dansene bidrar slik til forhandling og redefinering av identiteter og sosiokulturelle kategorier (Mendoza 2000: 4).

Jeg vil argumentere for at det var en form for forhandling om, og redefinering av, sosiokulturelle kategorier som kjønn, som fant sted ved The Freedom Theatre. Og at dette var en av årsakene til de kraftige reaksjonene mot teatret, særlig i etterkant av studentproduksjonen "Animal Farm". Teatrets liberale handlingsrammer for kjønnskategorienes aksepterte adferd og mulige utøvelse av agens sammenlignet med det øvrige samfunnet, var en del av denne redefineringen av kjønnskategoriene. Det å la gutter og jenter delta i dramaaktiviteter sammen, å la begge kjønn stå på scenen sammen og la jentene ha de mest systemkritiske rollene i teateroppsetningen utfordret kjønnsrollene slik de fremstår i den sosiale orden i leiren og byen. Å la de to jentene få rollene som i stykket var mest kritiske i utviklingen av maktforholdene på gården var et bevisst valg og speilet meningene mange ved teatret hadde når det gjaldt kjønnsroller. Teatret brukte dikotomiene mann - kvinne og kommenterte meningsinnholdet ved å la jentene få roller som i det virkelige livet ville vært forbeholdt menn. Dermed tilførte teatret også ny mening til kjønnsidentitetene og kjønnskategoriene.

Mendoza (2000) hevder at det er i konteksten hvor dialogen mellom det sceniske og publikum foregår at identiteter redefineres. Teatret ønsket nettopp denne dialogen og la da også, bokstavelig talt, opp til diskusjon i etterkant av forestillingene hvor blant annet kjønnsrollene ble adressert. Man kan se det slik at under og etter forestillingene av "Animal Farm" foregikk det en forhandling om, og redefinering av, identiteter i dialogen mellom publikum og det som foregikk på scenen. Det skal nevnes at mange av teatrets ansatte og studenter selv har vært igjennom denne forhandlingen om kjønnsidentiteter. Guttene som stod på scenen sammen med jentene i "Animal Farm" hadde selv bare måneder i forveien vært usikre på miksing av gutter og jenter ved teatret. Mens *Jenta med talentet* og *Komediejenta* selv hadde vært usikre på hvorvidt teatret var et egnet sted for dem som jenter. Slik mener jeg å vise at forhandlingen om og redefineringen av kjønnsroller og sosiale identiteter er en pågående prosess som foregår kontinuerlig mellom teatret, dets publikum og brukerne. Dialogen og forhandlingen foregår ikke kun inne i teatersalen, men i alle teatrets sammenhenger og virke.

Legger man Moores teorier rundt kjønn til grunn ser man at ved å utfordre og redefinere kvinnerollen, blir også mannenrollen problematisert da det er relasjonen mellom kjønnene som gir mening til kategoriene. Dette betyr at når kvinnerollen utfordres og redefineres i dialogen mellom The Freedom Theatre og dets brukere og publikum, påvirker dette nødvendigvis også relasjonen mellom kjønnene, som igjen gir ny mening til mannenrollen. Når jentene deltar ved teatret på lik linje med guttene, når jentene gestalter de mest samfunnskritiske rollene i oppsetninger og når dette er med å forhandle om og redefinere kvinneidentiteten og kvinnerollen, i den retning at også kvinnene kan ha en naturlig plass i den offentlige sfære og debatt, innebærer dette samtidig at mannenrollen mister noe av sin eneveldige makt.

Gressgård (2007:168) hevder at Moores teorier rundt kjønn også er teorier om kultur. Definisjonen av kjønnskategoriene påvirker relasjonen mellom kjønn, hvilket spiller en viktig rolle for det sosiale og for sosial endring da Moore mener at opphavet til det sosiale er knyttet til definisjonen av kjønn. Dermed blir definisjonsmakten rundt kjønn viktig. Det er nettopp kampen om definisjonsmakten rundt kjønn og hvilke premisser kjønnssrollen legger for akseptert adferd, og følgelig muligheten for utøvelse av agens som utspiller seg i de overnevnte empiriske eksemplene presentert i dette kapittelet. Med Moores teorier om kjønn som bakteppe, ser man at diskusjonen rundt og redefineringen av kjønnskategoriene som foregår ved The Freedom Theatre betyr en potensiell sosial endring, da kjønn som kategori er viktig for struktureringen av samfunnet. En redefinering av kvinnerollen vil påvirke relasjonen mellom kjønnene, og derfor innebære en redefinering av mannenrollen. Da den nye identiteten innebærer at også jenter og kvinner potensielt har rett til å høres og synes i det offentlige rom, betyr dette at mennenes posisjon som makthavere, med all definisjonsmakt hva angår alle sosiokulturelle kategorier, dermed er truet.

Jeg analyserer det dit hen at The Freedom Theatre, med sin kjønnspolitikkk trekker i tvil den hegemoniske orden som preger det øvrige samfunnet. Abu-Lughud (1999: 150) skriver at dersom trusselen mot det sosiale systemet kan oppleves som en trussel mot individets respektabelhet, vil den sosiale orden bli reproduisert av individenes handlinger i hverdagen. Kvinnerens ydmykhet og diskresjon, deres tilbaketrukne plass i den offentlige sfære og deres plikter og plass i den private sfære er respektabel adferd,

som også støtter og underbygger hegemoniet som dominerer i teatrets kontekst. Når teatret kommuniserer at kvinner kan opptre på måter og arenaer forbeholdt menn, uten at deres respekt trues svekker teatret det symbolske vokabularet som bygger opp under og som uttrykker lojalitet til hegemoniet.

Legitimeringen av volden og diskrimineringen som rammer kvinner svekkes også gjennom teatrets kjønnspolitikk slik jeg analyserer det. Dersom kvinnen ikke er underlegen mannen og kjønnsrollenes identitet og handlingsrammer påvirkes av denne erkjennelsen, kan heller ikke vold mot kvinner legitimeres ut fra referanse til religion eller tradisjon. Som jeg har gjort rede for tidligere er legitimeringen av volden en del av og et virkemiddel i den pågående reproduksjonen av hegemoniet. Teatret utgjør dermed en trussel for hegemoniets måte å se og forstå verden på og de maktstrukturer som definerer dets sosiale orden. Gressgård (2007:168) skriver at med Moores teorier om kjønn som bakgrunn, blir seksualitet og kjønn viktig i sosial endring. Og at det derfor vil være en kamp om makt, mening, verdier og ressurser på dette området. Teatret tok del i en kamp om makten til å definere mening og verdier, konvensjoner og begrensninger, som legger grunnlaget for hvordan å forstå og ordne sin verden, slik jeg analyserer det.

Omgivelsenes reaksjon på teatrets kjønnsrollepolitikk

Det gikk ikke upåaktet hen blant befolkningen i leiren og byen at rammene for rolleutøvelsen for kvinner var mer liberal ved teatret enn ellers i samfunnet. The Freedom Theatre var kontroversielt, også utenfor leiren og byen. En av årsakene til dette var kvinners plass i samfunnets orden og i den offentlige sfære, hvilket nødig lar seg kombinere med deltakelse og synlighet ved et teater. Teatret var ingen plass for jenter og kvinner mente mange, og enda verre ble blandingen gutter og jenter. Teatrets aktiviteter og virke ble fulgt nøye og mange hadde en mening om det, også utenfor brukergruppen.

Mange stormer har ridd teatret, det vil si negative reaksjoner fra mennesker i leiren og i byen, over ting de finner uakseptabelt. Dette har kunnet dreie seg om forestillinger, uttalelser eller internasjonale gjestelærere som har opptrådt uvitende og arrogant når det gjelder kulturelle koder. En interessant observasjon er at etter den første stormen, da både stab og elever forlot teatret, var det en som urokkelig nektet å slutte. Dette var en av de yngste jentene på kontoret. Det snakkes ennå om dette og hun er stolt over sin

standhaftighet og styrke til å stå imot familie, venner og samfunn som mente hun måtte kutte sin lojalitet til teatret. Etter denne første runden med kontroverser måtte ledelsen ved teatret dra rundt til storfamilier i leiren, drikke utallige kopper kaffe og te, og overbevise de mannlige familieoverhodene om at teatret var et respektabelt sted på tross av noen uheldige episoder. Under uroen ved teatret i løpet av mitt feltarbeid, det vil si rundt tre år etter oppstart, var det noen som sluttet ved teatret, men dette gjaldt ingen i staben og kun et fåtall var jenter. De jentene jeg kjente som sluttet ble tvunget til det av sine familier.

April og mai 2009 var den mest dramatiske perioden i løpet av mitt opphold. Teatrets første store studentproduksjonen "Animal Farm" var nettopp avsluttet. Og som utdypet i kapittel 4 pekte denne forestillingen på mange paradokser i eget samfunn, blant annet kjønnskategorienes handlingsrammer. På toppen av dette kom uttalelsen fra ungdomsteatergruppas regissør, da de var på turne i Frankrike, som gjort rede for tidligere. Som tidligere nevnt mottok teatret voldsomme reaksjoner i denne perioden. Det ble påtømt to ganger, drapstrusler mot ledelsen og andre trusselbrev kom, og løpesedler ble spredt om hvor destruktivt teatret var for religionen, moralen og for de unge menneskene i leiren. Teatrets motstandere hevdet at teatret satte unge mennesker i opposisjon mot foreldre, religionen og samfunnets moral. Komediejenta, den ene av de to jentene ved skuespillerutdanningen, måtte slutte da familien hennes forbød henne å fortsette ved teatret.

Teatret svarte fordømmelsen med egne løpesedler, en pressekonferanse og de arrangerte et åpent møte for alle som ville si sin mening. Samtlige fremmøtte på dette møtet fra leir og by var menn. Fra teatrets side var det fire representanter, tre menn og en kvinne, som stilte til debatt, deriblant Mannen med pistolen i linningen og teatrets kunstneriske leder. Kvinnen var teatrets styreleder som da arbeidet med en doktorgrad i islamsk kunst. Under møtet kom det frem mange reaksjoner og synspunkter. Noen var kritiske til sammenligningen mellom dyr og mennesker i "Animal Farm" grunnet religiøs overbevisning, andre mente kritikken som kom frem i stykket mot den politiske situasjonen var overdreven. Mot slutten tok en lokalpolitiker fra Fatah ordet, sakelig og rolig fremførte han sitt budskap. Han sa at respektable mennesker ikke kunne sende familien sin i teatret så lenge teatret tillot jenter å stå på samme scene som gutter.

Scenen var dessuten intet respektabelt sted for jenter. Videre sa han at teatret var umoralsk og at det oppfordret til usømmelig adferd ved å mikse jenter og gutter, det vil si å la de være sammen på samme område og å tillate begge kjønn å delta i samme aktiviteter i samme rom.

Politikeren hentet mye støtte fra fremmøtte menn, men han fikk også svar på tiltale fra teatrets unge gutter. De forsvarte jentene, teatrets moral og pekte på hva teatret hadde gjort for dem, som unge gutter fra leiren. Dette var oppreisning for teatret, men for Jenta med det store talentet, teatrets eneste gjenværende jente ved skuespillerutdanningen på denne tiden, var dette mer enn hun kunne bære. Med sammenkneppet munn forlot hun møtet da det var over og beveget seg raskt inn i teatrets kjøkken. Det hjalp lite at medstudentene kom med støtteerklæringer. Jenta med talentet gråt sine bitre tårer og jeg forsøkte å trøste. Mens vi stod slik, bortgjemt i en krok på kjøkkenet, løp noen av guttene skytteltrafikk mellom oss og diskusjonen som foregikk på gårdsplassen utenfor teatret i etterkant av møtet. De brakte oppdateringer på hva som ble sagt, samtidig som de forsikret henne om at de ikke var enige med mennene som mente at jentene ved teatret var urespektable. Noen av guttene sa at hun var modig, mens andre sa det ikke spilte noen rolle hva andre syntes, det viktigste var at studentene holdt sammen.

Gjennom tårer fortalte Jenta med talentet hva hun syntes var verst med hele seansen. Det var ikke det at mange mente jentene ved teatret ikke var respektable, heller ikke at de mislikte at hun var i samme rom som guttene. Det verste var at hun ikke fikk seg til å si imot denne mannen og det han representerte. Hun turte ikke å reise seg og si sin mening om saken. At det var guttene og ikke hun selv som forsvarte henne og jentene ved teatret var et voldsomt nederlag. Jenta med talentet sa at hun var så sliten av å være sterk og modig at å reise seg blant disse mennene som syntes hun var usømmelig var mer enn hun maktet. Jamfør min tidligere analyse av kvinnes manøvrering mellom ulike rammer for akseptert adferd ved teatret og i samfunnet for øvrig mener jeg dette empiriske eksemplet tjener som enda et eksempel på manøvreringen kvinnene ved teatret gjør. Jenta med talentet ønsket sterkt å agere ut fra teatrets handlingsrammer for kvinner, men verken orket eller turte da teatret var fylt av menn som stod langt over henne i det sosiale hierarkiet og som slik representerte den hegemoniske orden. De

negative effektene ville ramme henne hardt dersom hun agerte ut fra teatrets handlingsrammer.

Bourdieu (2010: 169) skriver at det vil være i de dominerende klassers interesse å opprettholde integriteten til doxa, mens det vil være i de dominertes interesse å avsløre tilfeldighetene i den naturlige, sosiale orden. Jeg finner det nyttig å bruke Bourdieus teori i min analyse av omgivelsenes reaksjon på teatret og dets tilhengere, selv om jeg ikke vil bruke hans begrep doxa på den sosiale orden jeg mener å se i Jenin. Til det er ikke oppslutningen om den sosiale orden total, definitiv og ensidig nok. Det finnes imidlertid dominerende og dominerte grupper i det feltuniverset jeg analyserer. De maktstrukturer som har kontroll med de symbolske produksjoner som bygger opp under, skaper og gjenskaper hegemoniet, slik J. og J. Comaroff (1991) argumenterer for, finnes både i den offentlige og private sfære i Jenin. Felles for de som dikterer de verdier, konvensjoner og begrensninger hvor makten manifesterer seg er at de i hovedsak er menn. At politikerens fra Fatah var så sterkt imot teatret som institusjon og fant dets jenter og kvinner lite ærbare var ingen tilfeldighet, dersom man legger Bourdieus teori til grunn. Politikerens var en del av den dominerende gruppen, en mann hvis maktposisjon tjente på at den hegemoniske orden forble uendret. Fatah er det største partiet på Vestbredden og sitter med makten gjennom selvstyremyndighetene PNA og er en sentral maktfaktor på Vestbredden. Med tanke på at teatrets oppsetning av *Animal Farm* var særlig kritisk til styresettet og de eksisterende maktstrukturer, var det i denne politikerens interesse å angripe teatret. Dette i et forsøk på å kvele debatt om hegemoniet og å opprettholde den naturlige, sosiale orden slik den var.

Alle de kritiske røstene på dette møtet var menn. Og selv om ikke alle hadde en formell maktposisjon som politikerens, ville alle tape makt dersom den sosiale orden skulle endres i teatrets ånd og bilde. Dette da teatret pekte på det urimelige i kvinners underlegenhet i forhold til menn, hvilket utfordret den sosiale orden hvor mannen ubestridt er kvinnen overlegen. En endring i hegemoniets sosiale orden ville medføre endring i mannens maktposisjon på mange plan, i hjemmet, blant familien, i slekten og klanen og i lokalsamfunnet.

Noe av det spesielle ved denne ettermiddagen, en dag i mai 2009, er at denne dagen understreket viktigheten av jentene og kvinnenenes plass ved teatret og i samfunnet. Sjelden har guttene og mennene ved teatret klarere uttrykt sin støtte til kvinnene ved teatret, samtidig som de tok del i å utfordre sitt samfunns sosiale ordens normer og retningslinjer for kjønnskategoriene, ved å forsvare jentenes rett til å delta i teatrets aktiviteter.

Konklusjon

I dette kapitlet har jeg analysert hvordan teatrets arbeid påvirket de jenter og kvinner som er tilknyttet teatret. Analysen er gjort med hjelp av Abu-Lughod (1999), Bourdieu (2010), J. og J. Comaroff (1991), Gressgård (2007), Mendoza (2000), Moore (1988) (1994) (2007) og Ortner (2006). For å oppsummere hvordan jeg analyserer teatrets bidrag for dets jenter og kvinner finner jeg det verdifullt å illustrere dette med et siste emirisk eksempel. En gutt og jente fra skuespillerutdanningen hadde åpenlyst tullet og moret seg på teatrets gårdsplass, og i leken hadde det oppstått noe kroppskontakt. En av teatrets naboer så dette og kommenterte det han syntes var usømmelige adferd fra jenta. Naboen og de to spøkende ungdommene endte opp i en krangel, som snart dreide seg inn på resten av teatret og dets lite respektable jenter. Den unge jenta trakk seg ut av diskusjonen ettersom den ble svært intens og opphetet. Da kom teatrets kjøkkenansvarlig på banen. Denne røslige damen, hvis datter var en flittig bruker av teatrets aktiviteter, kastet seg inn i diskusjonen. Til tilskuernes forundring endte naboen og denne kvinnen opp i et kvast munnhuggeri, hvor kvinnen forsvarte alle teatrets kvinner. Hun gav seg ikke i diskusjonen før den tok en dramatisk vending, da den spøkende unggutten ble slått ned av naboen.

Jeg observerte ikke selv denne episoden, men fikk den levende gjenfortalt av en tidligere kollega da dette hendte etter at mitt feltarbeid var avsluttet. På tross av at seansen endte noe dramatisk, var det mest oppsiktsvekkende ved diskusjonen at denne kvinnen, i full offentlighet, kranglet og skjelte ut en mann. Det var motivasjonen for min tidligere kollega for å gjenfortelle hendelsen. Hendelsen mener jeg tjener som eksempel på at teatret har lyktes i å skape diskusjon rundt sosiale kategorier som kjønn, og slik har bidratt til å redefinere rammevilkårene for kjønnskategoriernes aksepterte adferd. Ved å åpne for andre handlingsrammer for jenter og kvinner enn de konvensjonelle, på scenen

og ellers, kommuniserte teatret endrede forventninger med hensyn til kjønnskategoriene. Ved å utfordre kvinnekategorien, ble relasjonen mellom menn og kvinner også berørt. Dermed satte teatret også spørsmålstegn ved innholdet i mannskategorien, da det er relasjonen mellom kjønnene som konstituerer og gir mening til kjønnskategoriene, jamfør Moore (1994).

Med Ortners (2006) praksisteori som bakteppe og på grunnlag av mine empiriske data, mener jeg å ha belegg for å hevde at kvinnenens agens og handlinger ble påvirket av deres tilknytning til teatret. Samtidig håper jeg å ha vist at jentene og kvinnene manøvrerte mellom de ulike rammene de til enhver tid agerte innenfor. Handlinger kvinene og jentene kunne tillate seg innenfor teatret kunne de ikke tillate seg da de opererte utenfor, eller da teatret var besøkt av mennesker som stod over dem i den sosiale ordens hierarki. Kvinnene måtte manøvrere og balansere ut fra de forventede effekter deres handlinger ville resultere i, i gitte kontekster. Bourdieu (2010: 163-165) hevder at de dominerte kategorier i et samfunn må underkaste seg de gjeldende makt- og samfunnsstrukturer, da dette er eneste mulighet for å minske ulempene ved å bli dominert. Nettopp derfor måtte mine kvinnelige informanter manøvrere mellom teatrets og samfunnets ulike handlingsrammer. Den samme manøvreringen måtte teatret gjøre. Teatret befant seg ikke i en posisjon der de kunne handle helt på tvers av samfunnets handlingsrammer for kjønnskategoriene. Dermed måtte de i visse situasjoner rette seg etter samfunnets forventninger, mens de i andre situasjoner kunne utfordre disse.

Abu-Lughod (1999) skriver at den sosiale orden vil bli reproduert av aktørers handlinger i dagliglivet, dersom trusselen mot det sosiale systemet kan oppleves som en trussel mot individets respekt og anseelse. Dette scenarioet stemmer godt overens med mine feltdata. For en jente og kvinne å oppføre seg på lik linje med gutter og menn var utenkelig. En slik adferd ble stemplet som en trussel mot kvinnenens respekt og anseelse. Slik jeg analyserer det ble teaterets kvinner og deres oppførsel stemplet som "uanstendig" både fordi de brøt med det øvrige samfunnets konvensjoner, men også fordi deres adferd ble oppfattet som en trussel mot den sosiale orden. Det truende var at de ikke lenger støttet og reproduserte den hegemoniske orden gjennom det symbolske vokabularet kvinner var forventet å gjøre. Til det var de for likestilt menn.

Ved å redefinere rammevilkårene for kvinners aksepterte adferd og kjønnskategorienes identitet, sådde teatret tvil om det hegemoniet som preget samfunnet forøvrig. Legitimeringen av volden og diskrimineringen som rammer kvinner på Vestbredden, som gjøres med referanse til tradisjon og religion, ble gjennom teatrets redefinering av kjønnskategoriene satt på en alvorlig prøve. Teatret ble gjennom sitt arbeid for og holdning til kjønnskategorienes aksepterte handlingsrammer, en trussel også for de maktstrukturene i den offentlige og private sfære hvor gitte menn er i en særstilling med hensyn til å kunne ha kontroll med de symbolske produksjoner som støtter og underbygger hegemoniet slik det fremstår.

En viktig faktor for teatrets symbolske produksjon, med de verdier og holdninger den inneholdt, var det svært verdifulle fellesskapet som fantes for både kvinner og menn. Fellesskapet var viktig og av symbolsk verdi når de måtte tåle de negative konsekvensene det førte med seg å være blant de som skapte debatt om hegemoniet.

The Freedom Theatres potensial for å skape reell endring i kvinners liv vil begrenses av samfunnet for øvrig, all den tid teatret har mer liberale rammer for akseptert adferd for kjønnskategoriene enn samfunnet forøvrig. Både teatret og kvinnene vil måtte manøvrere mellom samfunnets og teatrets rammer, for å unngå negative effekter av fordømmelsen samfunnet for øvrig vil gjøre av det det vil anse som usømmelig oppførsel. Slik vil verken The Freedom Theatre eller kvinnene totalt kunne endre de rammevilkår de til enhver tid lever under, uten at samfunnet ellers også endrer seg. Men som både Mendoza (2000) og Ortner (2006) er inne på, er forholdet mellom samfunn og aktører et dynamisk forhold, som påvirker hverandre gjensidig. Hvilket innebærer at teatret og samfunnet er i konstant dialog, og vil gjensidig påvirke hverandre, mer eller mindre.

Kapittel 6: Avslutning

Hovedanliggendet for denne oppgaven har vært å undersøke hva en kulturinstitusjon som et teater kan bidra med i et samfunn preget av vold, undertrykkelse og langvarig konflikt. Avslutningsvis vil jeg oppsummere mine hovedpoeng for å svare på oppgavens problemstilling som lød: hvilken rolle The Freedom Theatre spiller for sine aktører, og for sine omgivelser, samt hvordan sceneproduksjoner bidrar i teatrets arbeid.

Okkupasjon, frihet og frihetskamp er begreper som klassifiserer og ordner verden for svært mange palestinere og for mine informanter. Begrepenes innhold er med og former, underbygger og reproducerer den hegemoniske orden, den naturlige og internaliserte måten å se og forstå verden på. Legitimeringen av volden og undertrykkelsen som finnes i det palestinske samfunnet, som gjøres med henvisning til religionen, tradisjonen og lovverket, inngår i hegemoniet. Når det palestinske samfunnet former sine agenter, slik Ortner (2006) skriver vil være tilfelle, gjennom å gjenfortelle og produsere den kollektive historien, lidelsen, mytene og motstandsstrategiene resulterer dette blant annet i en motstandsidentitet og agentens trang til å gjøre motstand mot okkupasjonen.

The Freedom Theatre regner seg og sitt virke som et bidrag til motstandskampen mot den israelske okkupasjonen, men teatret peker også på paradokser og problemer i eget samfunn. Teatret virksomhet belyser at all undertrykkelse som hindrer enkeltmennesket i å oppnå frihet er en form for okkupasjon, som må bekjempes. I den heterodokse (Bourdieu 2010), palestinske motstandskampen blir teatret en uortodoks motstandsarena, hvor dets ansatte, studenter og brukere kan ta del i utradisjonelle, ikkevoldelige motstandsstrategier og hvor deres motstandsidentitet får spillerom.

Turner (1987: 94-95) skriver at de fleste sjangere av kulturelle forestillinger springer ut fra og påvirkes av sosiale drama. I min analyse av tre kulturelle forestillinger som ble vist ved teatret er nettopp dette scenarioet. Gell (1998) skriver at kunstverk har agenter. Gjennom oppgaven har jeg vist hvordan forestillingenes agenter brukte de kulturelle forestillingene for å påvirke mottakerne. Videre har jeg vist at agentenes intensjoner var

ulike: Fra å peke på paradokser og problemer i eget samfunn og utfordre innholdet i og identiteten til sosiokulturelle kategorier som kjønn, slik Mendoza (2000) hevder er mulig, til å reproducere palestinerne kollektive historie og lidelse, deres myter og voldelige motstandsstrategier. De kulturelle forestillingene var slik med og gav mening de sosiale dramaene og bidro til en forståelse av helheten. Slik mener jeg å ha vist at kulturelle forestillinger kan sees som symbolske produksjoner, som gjennom sine verdier og konvensjoner på den ene siden kan reproducere og underbygge den hegemoniske orden. På den andre siden kan de utfordre og så tvil om fruktbarheten til hegemoniets måte å ordne og forstå verden på, slik jeg mener å ha vist at teatrets to egenproduserte forestillinger gjorde.

Gjennom sin kjønnsrollepolitikk utfordret teatret de handlingsrammer for kjønnskategorienes akseptert adferd og deres identitet, slik de eksisterte i det øvrige samfunnet. Abu-Lughud (1999: 150) skriver at dersom trusselen mot det sosiale systemet kan oppleves som en trussel mot individers respekt vil det sosiale systemet reproduseres av individets handlinger. Når teatret åpnet for at kvinner kunne entre arenaer forbeholdt menn uten at dette svekket kvinnens respekt og ære, har jeg argumenterer for at teatret svekket det symbolske vokabularet som bidrar i den kontinuerlige prosessen det er å underbygge og reproducere hegemoniet. Slik svekket teatret også legitimeringen av vold og undertrykkelse mot kvinner.

Jeg mener å ha vist at kvinnene ved teatret ble påvirket av The Freedom Theatres liberale handlingsrammer for kvinner. Samtidig har jeg belyst at både kvinnene og teatret måtte ta hensyn til det øvrige samfunnet og manøvrere mellom teatrets og samfunnets handlingsrammer. Slik ser man at agenten aldri vil kunne opptre helt fritt fra sitt samfunn og dets maktstrukturer, slik Ortner (2006: 130-131) hevder vil være tilfelle. Teatret og kvinnene er dominerte kategorier i sitt samfunn, og med henvisning til Bourdieu (1963-1965) vil de måtte underkaste seg for å nøytralisere de negative effektene strukturens orden har på deres kategori. Derfor må teatret og kvinnene noen ganger følge samfunnets konvensjoner – også når dette bryter med teatrets verdier.

Gjennom sin symbolske produksjon pekte teatret på motsetninger mellom verden slik den fremstår og slik den erfarer. Slik evnet teatret å skape grobunn for refleksjon

omkring hegemoniets måte å forstå og ordne verden på. (J. og J. Comaroff 1991: 26). The Freedom Theatre var en partipolitisk uavhengig og uortodoks arena, som med utradisjonelle strategier, sådde tvil om den hegemoniske orden og de maktstrukturene som har kontroll med den symbolske produksjonen, som bidrar til hegemoniets kontinuerlige reproduksjon. Konsekvensen var at teatret var et kontroversielt innslag i flyktningleiren. Hvorvidt teatrets virke som en kritisk samfunnsaktør var det som motiverte Juliano Mer Khamis' drapsmann vites ikke. Det eneste som er sikkert er at teatrets kunstneriske leder, hans familie og teatret betalte en høy pris for sitt engasjement i flyktningleiren.

Litteraturliste

- Abu-Lughud, L. 1999, *Veild Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. London, University of California Press.
- Alzaroo, S. 2005, "Palestinian Refugee Children and Caregivers in the West Bank". i Chatty D. og Hundt G.L. (ed.) *Children of Palestine. Experiencing Forced Migration in the Middle East*. New York, Oxford, Berghahn Books.
- Andoni, G. 2001, "A Comparative study of Intifada 1987 and Intifada 2000" i Carey, R. (ed.) *The new Intifada - Resisting Israel's Apartheid*, London og New York, Verso.
- Armstrong, K. 2005, *Mytenes historie*. Oslo, Cappelen forlag.
- Bailey, F. G. 1996, "Cultural Performance, Authenticity, and Second Nature". i Parkin, D., Fisher, H. Og Caplan, L. (ed.) *The Politics og Bultural Performance*. Oxford og Providence, Berghahn Books.
- Bauman. Z. 2001, "Ambivalence and Order." i Beilharz. P. (ed.) *The Bauman Reader*. Malden og Oxford, Blackwell Publishers.
- Benin, J. og Stein, R.L. 2006, "Histories and Futures of a Failed Peace". i Benin J. og Stein R.L. (ed.) *The Struggle for Sovereignty, Palestine and Israel 1993-2005*. Stanford, California, Stanford University Press.
- Bourdieu, P. 2010, *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.

Chaban S., Daraghmeh R. og Stettle G. (2009) *Palestinian Women and Security: Why Palestinian Women and Girls Do Not Feel Secure*, The Geneva Centre for the Democratic Control of Armed Forces (DCAF). Tilgjengelig fra:
URL: < <http://www.dcaf.ch/DCAF-Migration/KMS/Publications/Palestinian-Women-and-Security> > [16.09.2010]

Cohen, A. 1974, *Two-dimensional man: an essay on the anthropology of power and symbolism in complex society*. London, Routledge.

Comaroff J. og J. 1991, *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*. Chicago og London, The University of Chicago Press.

Fangen, K. 2004, *Deltagende observasjon*. Bergen, Fagbokforlaget.

Gell, A. 1998, *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

Giddens, A. 1979, *Central problems in social theory: Action, structure and contradiction in social analysis.*, Berkley, University of California Press.

Green, N. 2009, *Each Day Another Disaster- Politics and Everyday Life in a Palestinian Refugee Camp in the West Bank*. Ph.D-avhandling, Universitetet i Göteborg, Göteborg, Universitetet i Göteborg.

- Gressgård, R. 2007, "Henrietta L. Moore. Feministisk antropologi gjennom to tiår", *Norsk antropologisk tidsskrift*, nr 2: s. 162-171. Oslo, Universitetsforlaget, tilgjengelig fra Idunn: <http://www.idunn.no/ts/nat/2007/02/henrietta_l_moore_feministisk_antropologi_gjennom_to_tiar>[03.03.2010]
- Halper, J. 2009, *Obstacles to Peace. A reframing Of the Israeli-Palestinian Conflict*. Jerusalem, Shmuel Tal.
- Hooper, S. 2000, "An Anthropologist Looks at Art". *Art History*. Volume 23, 2 utgave: s. 300-305. Tilgjengelig fra onlinelibrary: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.00210/pdf>> [05.02.2010]
- Johnson, N. 1982, *Islam and the Politics of meaning in Palestinian Nationalism*. London, Boston og Melbourne, Kegan Paul International.
- Lindholm Schulz, H. 1996, *Between revolution and statehood: reconstruction of Palestinian nationalisms*. Ph.D-avhandling, Universitetet i Göteborg, Göteborg, Padrigu.
- Marcus, G. 1995, "Ethnography in/of the world system: the emergence of multisited ethnography." *Annual Review of Anthropology* 24, s. 95-117. Tilgjengelig fra Annual Reviews: < <http://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.an.24.100195.000523> > [26.10.2011]
- Mendoza, Z. 2000, *Shaping society through dance*. Chicago, University of Chicago Press.

Moore, H. L. 1988, *Feminism and anthropology*. Cambridge, Polity Press.

Moore, H. L. 1994, *A passion for difference. Essays in anthropology and gender*.
Cambridge, Polity Press.

Moore, H. L. 2007, *The subject of anthropology. Gender symbolism and psychoanalysis*.
Cambridge, Polity Press.

Ortner S.B. 1973, "On Key Symbols" i *American Anthropologist. Journal of the American
Anthropological Association* no.75, s. 1338-1346, tilgjengelig i JSTORE:
<http://www.jstor.org/stable/674036?seq=9> [09.03.2010]

Ortner, S.B. 2006, *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting
Subject*. Durham og London, Duke University Press.

Sahlins, M., 1981, *Historical metaphors and mythical realities: Structure in the early
history of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

Scott, J.C. 1985, *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. New Haven,
Conn, Yale University Press.

Shahin, M. 2006, *Palestine: A Guide*. Northampton, Interlinks Books.

Simonsen, N. og Ingdal, A.H. 2005, *Mur*. Oslo, Cappelen forlag.

Stewart, A. 1998, *The Ethnographer's Method*. Thousand Oaks, London, New Delhi, Sage Publications.

Turner, V. 1957, *Schism and Continuity*. Manchester, Manchester University Press.

Turner, V. 1987, *The Anthropology Of Performance*. New York, PAJ Publications.

Turner, V. 1989, *The Forest of Symboles: Aspects of Ndebu Ritual*. Ithaca, NY, Cornell University Press.

Turner, V. 1995, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York, Adline de Gruyter.

Warnock, K. 1990, *Land before Honour. Palestinian Women in the Occupied Territories*. New York, Monthly Review Press.

Wikan, U. 1996. "Fattigdom som opplevelse og livskontekst. Innsikt fra deltakende observasjon." i Wormnes, O. (ed.) *Vitenskap – enhet og mangfold*. Oslo, Ad Notam Gyldendal.

Internettreferanser

Det israelske utenriksdepartements rapport om motstandskjempere i Jenin. Tilgjengelig fra:

URL: < http://www.mfa.gov.il/MFA/MFAArchive/2000_2009/2002/4/Jenins%20Terrorist%20Infrastructure%20-%204-Apr-2002 > [08.11.2011]

FNs rapport om *Operation Defensive Shield* i april 2002. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.un.org/peace/jenin/index.html> > [08.11.2011]

Kapelrud, A.S. (14.02.2009), *kong David*, Store norske leksikon. Tilgjengelig fra:

URL:< http://snl.no/kong_David > [12.09.2011]

Karlsen, T. (© 2011) *Fattigdom*, FN-sambandet. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.fn.no/FN-informasjon/Spoersmaal-og-svar/Fattigdom> > [26.10.11]

Maan News. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.maannnews.net/eng/ViewDetails.aspx?ID=218370> > [11.03.2010]

NRK. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.nrk.no/nyheter/verden/1.1848114> > [02.02.2010]

Palestinian Central Bureau of Statistics. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.pcbs.gov.ps/DesktopDefault.aspx?tabID=1&lang=en> > [13.11.2011]

The Freedom Theatres visjon. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.thefreedomtheatre.org/aboutus-aims.php> > [26.10.2011]

The Freedom Theatres hjemmeside. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.thefreedomtheatre.org/> > [26.10.2011]

UNRWAs informasjon om Jenin flyktningleir. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.un.org/unrwa/refugees/westbank/jenin.html> > [19.08.2009]

URL: < <http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=118> > [26.10.2011]

Utenriksdepartementets landsider for de palestinske områdene. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.landsider.no/land/dpo/> > [08.08.2010]

Utenriksdepartementets landsider for Israel. Tilgjengelig fra:

URL: < http://www.landsider.no/land/israel_dpo/ > [08.08.2010]

Youtube. Tilgjengelig fra:

URL: < <http://www.youtube.com/watch?v=OaSvnkRFRic> > [03.02.2010]